Recherche des principes d'une philosophie des arts dits d'imitation chez Platon, Aristote et Plotin

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, Suisse,
pour obtenir le grade de docteur

par

YVONNE GRAND

1953

Multi-Office Machizum, Lausanne

Recherche des principes d'une philosophie des arts dits d'imitation chez Platon, Aristote et Plotin

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, Suisse,
pour obtenir le grade de docteur

par

YVONNE GRAND

Multi Office Machtzum, Lausanne

Approuvée par la Faculté des Lettres sur la proposition de MM. les professeurs V. M. Kuiper et I. M. Bochenski.

Fribourg, le 13 décembre 1952.

E. Alker Prof., Doyen.

A la mémoire de mes parents.

J'exprime ma gratitude profonde à mes professeurs et tout particulièrement aux Révérends Pères M. D. Philippe et V. M. Kuiper qui, par leurs cours d'esthétique et de philosophie de l'antiquité, m'ont inspiré ce travail.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41538116_0052

INTRODUCTION GENERALE

Avant d'entreprendre nos investigations, disons tout d'abord que ces arts, dits d'imitation, ou encore d'ornementation, par l'antiquité, ne sont autres que nos beaux-arts, ou plus simplement, nos arts; en effet, ce mot ne prête plus à confusion, ayant pris un sens restreint qui exclut les arts artisanaux.

Mais qu'est-ce que la philosophie des beaux-arts ? C'est ce que nous devons tout d'abord déterminer pour pouvoir reconnaître dans l'oeuvre de nos philosophes les éléments propres à y figurer.

Il ne s'agit pas ici d'une esthétique générale étudiant la notion de beau, prise au sens large du mot. La philosophie des beaux-arts a un objet précis qui est l'oeuvre belle réalisée par l'homme et qui a pour fin intrinsèque de plaire, et de réjouir celui qui la connaît [1]. L'histoire de l'art et la critique d'art, elles aussi s'en préoccupent mais à d'autres titres. La philosophie des beaux-arts puise ses matériaux dans ces deux disciplines, mais elle ne s'arrête pas

---

1. "L'oeuvre à laquelle travaillent les beaux-arts est ordonnée à la beauté; en tant que belle, elle est une fin, un absolu, elle se suffit".
(Maritain J. : Art et scolastique, p. 53-4).

comme elles, à l'examen des variations artistiques au cours des siècles, ni à des jugements portés sur telle oeuvre particulière. Partant des faits artistiques, elle transcende ces considérations, et veut atteindre aux principes valables toujours et pour toute oeuvre d'art.

Dès lors, les problèmes qui se posent à elle sont vastes et complexes. Elle doit rechercher la nature de l'oeuvre d'art, ce qui la distingue d'autres réalisations humaines; les caractères spécifiques de sa beauté, qui n'est pas celle de la nature, ni celle de l'être en tant qu'être; elle doit étudier l'élaboration de l'idéal artistique, le processus de sa manifestation, et enfin le phénomène de contemplation dans son aspect psychologique et ses répercussions morales et sociales.

Comme on le voit, la philosophie des beaux-arts, qui se fonde sur les oeuvres de l'artiste, est amenée dans ses spéculations à leur sujet, à faire des emprunts à plus d'une autre discipline philosophique. Elle se trouve en présence d'un phénomène aux aspects divers, ayant chacun une importance qu'elle doit reconnaître, mais sans y ramener tous les autres. Elle n'est ni la métaphysique, ni la psychologie, ni la morale, ni la sociologie. Et, cependant, en demeurant sur le plan qui est le sien, elle touche, plus ou moins, à tous ces domaines.

En effet, si elle n'est pas la métaphysique, elle ne peut l'ignorer. Son objet propre, la beauté artistique, ne peut être coupée de la beauté transcendantale, explication ultime de toute beauté. Mais, l'oeuvre d'art n'est pas belle du seul fait qu'elle est. Le beau esthétique n'est pas le beau ontologique, la forme introduite par l'artiste dans une matière déjà existante n'est pas une forme substantielle. Sinon, la réalisation de l'artiste se confondrait avec la création de Dieu. La forme de l'oeuvre d'art est artificielle, accidentelle, et comme telle, soumise à des normes esthétiques, à des exigences techniques. L'artiste peut faillir en réalisant l'idéal qu'il porte en lui, son oeuvre ne pas remplir les conditions requises pour être belle. Mais - et c'est là le propre de la beauté esthétique - la forme choisie et exprimée par l'artiste est plus éclatante, plus saisissable que la forme naturelle [1]. Elle frappe davantage l'homme, car, choisie par un homme [2], elle lui est plus connaturelle.

---

1. "C'est par la façon dont il métamorphose l'univers passant dans son esprit, pour faire resplendir sur une matière une forme donnée dans les choses, que l'artiste imprime sa marque sur son oeuvre."
(Maritain J. : op. cit., p. 154).

2. "L'art, c'est la plus sublime mission de l'homme, puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre."
(Rodin A. : L'Art, p. 26).

D'autre part, la philosophie des beaux-arts relève de la psychologie. Elle étudie le processus par lequel l'artiste élabore son oeuvre. Or, il s'agit là d'une activité psychique à laquelle sens, imagination, intelligence prennent part. En outre, elle veut expliquer l'effet produit par l'oeuvre d'art : cet effet est le résultat d'une connaissance. Cependant, si la perception de la beauté ne nécessite pas un sixième sens, comme le voudrait Töpffer [1], elle n'en est pas moins spécifique. C'est une connaissance certes, mais à laquelle s'ajcute une émotion, élément essentiel du phénomène esthétique. Mis en présence d'une oeuvre belle, l'homme éprouve de l'admiration et de l'amour pour elle. Cette émotion esthétique est du ressort de la philosophie des beaux-arts qui doit en rechercher les caractères propres. Si elle n'est pas toute la beauté artistique, comme le suggèrent Baumgarten [2] et ses adeptes, comme l'enseigne le subjectivisme artistique contemporain [3], dont certains représentants confondent le sentiment du beau avec celui de la vie [4], elle en est un élément, car "la beauté d'art .... réside dans une relation de l'ordre exprimé au sujet qui s'en imprègne" [5].

---

1. "Mais qui voit-il, que sait-il, ce sixième sens ? Il flaire, il ouit, il voit, il touche, en un mot, il réunit les fonctions des cinq autres, mais dans un monde idéal, où les cinq autres n'ont pas l'entrée. "
(Töpffer R. : Réflexions et menus propos, p. 3).

2. "Il (Baumgarten) respecta l'étymologie (αἰσθάνομαι - sentir), car la science du beau, pour Baumgarten et son siècle, fut presque exclusivement une science des états sensationnels et émotifs. "
(De Wulf, M. : Introduction à la phil. néo-scol., p. 303).

3. "Au même carrefour doctrinal s'entrecroisent la philosophie de l'Einfühlung (Gotze, Lipps, Volkelt), l'esthétique sociologique (Lalo) et l'esthétique pragmatiste (James). Toutes trois ont pour dernier mot : ce n'est pas l'oeuvre qui est belle, ce sont nos états de conscience qui sont beaux, soit que nous les prêtions à l'objet (Einfühlung), soit que nous les harmonisions avec les goûts et les commandements de la conscience collective (esthétique sociologique), soit enfin que nous les vivions comme des réactions intéressantes (esthétique pragmatiste). "
(De Wulf, M. : Art et beauté, p. 195).

4. "Das Gefühl der Schönheit ist, allgemein gesagt, Lebensgefühl. Es ist das Lustgefühl an der Kraft, der Fülle, der inneren Einstimmung oder Freiheit der Lebensmöglichkeiten und Lebenstätigungen. "
(Lipps, T. : Grundlegung der Aesthetik, p. 156).

5. De Wulf, M. : Art et Beauté, p. 81.

Enfin, la philosophie des beaux-arts touche, en un sens, à la morale et à la sociologie. Certes, en tant que belle, l'oeuvre d'art est autonome et ni le moraliste, ni le politique ne peuvent se faire son censeur. Sa fin intrinsèque est de manifester la beauté et le seul jugement qu'elle supporte en ce sens, est un jugement esthétique. Cependant, l'oeuvre d'art se charge de valeur morale et sociale si l'on considère son influence sur le public qu'elle atteint. Elle devient alors un instrument d'enseignement, d'éducation. Cet aspect n'est pas l'essentiel de l'oeuvre d'art, mais la philosophie des beaux-arts ne saurait pourtant l'ignorer.

Tels sont les problèmes multiples offerts à la philosophie des beaux-arts, qui doit les élucider en empruntant aux autres branches les éléments qui lui sont nécessaires, mais sans pour autant se soustraire au climat qui lui est propre, ni quitter le plan qui est le sien.

Après avoir ainsi défini ce que nous attendions de la philosophie des beaux-arts, nous pouvons nous demander ce que nos penseurs nous apportent dans ce sens précis. Trouve-t-on chez eux des principes pouvant fonder une telle science ? Cette question nous ouvre un champ immense d'investigations.

Certes, d'innombrables érudits [1] se sont intéressés à Platon, Aristote et Plotin. Quelques-uns se sont penchés directement sur les problèmes esthétiques que soulèvent leurs philosophies [2]. Beaucoup ont consacré à ceux-ci quelques pages au cours d'études générales de leurs systèmes [3]; d'autres y ont fait allusion dans des considérations qui offraient quelque rapport avec eux [4];

---

1. Voir notre bibliographie où nous avons marqué d'un astérisque les ouvrages dont nous citons et commentons des passages.

2. Tels J. Lameere, pour Platon; C. Bénard, pour Aristote; J. Cochez, pour Plotin.

3. Ainsi, A. Fouillée, au siècle dernier, et récemment, W. Jaeger et surtout R. Schaerer, pour Platon; C. Lalo, W. D. Ross, C. Piat, pour Aristote; C. Becker, W. R. Inge, et tout dernièrement, M. de Gandillac, pour Plotin.

4. Par exemple, A. J. Festugière, P. Frutiger, pour Platon; M. Defourny, J. Croissant, pour Aristote; M. De Corte, G. Nebel, pour Plotin.

d'autres encore, ont essayé de tirer des conclusions proprement techniques au sujet d'un art précis [1]; certains enfin, ont traité d'une question particulière : l'attitude de Platon quant à la poésie, par exemple, a suscité des commentaires fort nombreux [2].

Les jugements formulés quant à la valeur des conceptions esthétiques de nos philosophes et aux rapports qu'elles offrent entre elles, sont multiples et très divers. Ainsi, M. De Wulf, par exemple, déclare : "La parenté intellectuelle d'Aristote et de Platon, en matière esthétique est si étroite, qu'on peut ramener leur doctrine à quelques thèses communes et que voici : le beau réside dans l'ordre interne des êtres, et se confond avec leur bonté" [3]; alors que pour C. Lalo, l'esthétique d'Aristote est "nettement rationaliste, historique et même expérimentale, en réaction contre l'ascétisme mystique et utopique de Platon" [4]. A Drews, lui, fait l'apologie de Plotin, celui-ci dépassant tous ses prédécesseurs : "Betrachten wir das von ihm Geleistete im Ganzen, so werden wir Plotin, wie als den grössten Metaphysiker, so auch als den grössten Ästhetiker des Altertums bezeichnen müssen, der dasjenige, was bei Plato und Aristoteles an grundlegenden ästhetischen Ideen nur erst keimhaft angelegt war, zur Reife gebracht, ihm seinen vollendetsten Ausdruck verliehen und für alle Zeiten die Beziehungen der Ästhetik zur Metaphysik oder die Metaphysik des Schönen in ihren Grundzügen festgelegt hat. " [5]

Les opinions divergent naturellement selon les critères adoptés au point de départ, suivant ce que l'on entend par esthétique. Quant à nous, nous ne perdrons pas de vue le cadre que nous avons tracé et accepterons les conclusions qu'il nous imposera.

---

1. P, -M. Schuhl et A. Grabar, pour la peinture, respectivement chez Platon et Plotin; W. Vetter, P. Kurcharski, pour la musique, chez Platon. (Nous rapprochons MM. Schuhl et Grabar, bien que ce dernier se défende que son article ait la "prétention de faire pendant à l'excellent petit livre de M. P. -M. Schuhl. " (p. 15).

2. Notamment : G. Colin, J. Hartland-Swann, J. A. Mourant, W. Verdenius.

3. Histoire de l'esthétique et de ses grandes orientations, (Rev. Néosc. 1909, p. 238).

4. Aristote, p. 89.

5. Plotin und der Untergang der Antiken Weltanschauungen, p. 311.

I.- AVANT PLATON

a) Pythagore, Héraclite, Empédocle, Xénophane.

On trouve chez les Présocratiques les germes des idées intéressant les arts, que leurs successeurs développeront, selon leurs tendances propres.

Certes, ce n'est qu'incidemment qu'ils en parlent et en fonction soit de leurs croyances religieuses, soit de leurs explications cosmogoniques.

On n'a aucun fragment de Pythagore, mais on sait que sa confrérie laissait entrevoir aux initiés, moyennant l'observance de préceptes, une vie future heureuse. La plus grande purification était la science désintéressée; mais la musique elle aussi jouait ce rôle. "Aristoxène nous raconte que les Pythagoriciens usaient de la musique pour purger l'âme, comme ils usaient de la médecine pour purger le corps, et il est clair comme le jour que la fameuse théorie aristotélicienne de la κάθαρσις est dérivée de source pythagoricienne.... cela contribue à expliquer l'intérêt des Pythagoriciens pour l'harmonique" (Burnet J. p. 109-110)[1]. Ainsi, les Pythagoriciens ne s'intéressent pas à

1. J. Burnet : Aurore de la phil. grecque.

la musique en tant que telle, mais recherchent par elle à délivrer leur âme des roues des naissances successives. Platon attribue également à la musique une influence salutaire, mais en prescrivant les rythmes à adopter. Aristote reprendra l'idée de κάθαρσις mais en accordant cet effet à la tragédie également.

Héraclite et Empédocle, préoccupés de cosmogonie, voyaient dans la production de l'oeuvre d'art une analogie avec la formation du monde : l'harmonie d'un tableau naît de la variété des couleurs unies à d'heureuses proportions, tout comme l'harmonie du monde naît de l'opposition de forces contraires qui s'équilibrent ou du mélange proportionné des quatre racines. Parlant des "Lettres d'Héraclite", J. Burnet écrit : "Le thème en était que les hommes eux-mêmes agissent exactement de la même manière que la Nature et qu'il est par conséquent surprenant qu'ils ne reconnaissent pas les lois suivant lesquelles elle opère. Le peintre produit ses harmonieux effets par le contraste des couleurs, le musicien par celui des notes hautes et basses." (p. 188). D'autre part, Empédocle disait : "Quand des peintres peignent des tableaux pour être offerts dans les temples... et qu'ils ont pris dans leurs mains des matières de couleurs variées, ils les mélangent dans la proportion due, plus de quelques-unes, et moins des autres, et produisent par leur moyen des formes semblables à toutes choses ... ne laisse pas cette erreur prévaloir sur ton esprit : qu'il y ait quelque autre origine pour toutes les créatures périssables qui apparaissent en nombre infini." (J. Burnet, p. 245, § 23).

Ainsi, l'activité de l'artiste devrait nous éclairer sur celle de la Nature et ne plus nous laisser aucun doute à son sujet. Une autre idée contenue dans ce fragment est celle de l'imitation : l'artiste produit "des formes semblables à toutes choses." Cette conception fera le fond de la philosophie des arts en Grèce.

En outre, Héraclite et Xénophane ouvrent la lutte contre Hésiode et Homère que Platon continuera avec violence dans sa République et ses Lois: "Homère devrait être banni des concours et fouetté." (Burnet p. 157, § 119-Diels § 42 - Ritter et Preller 31) Héraclite méprise les croyances populaires. Xénophane condamne les mythes contraires à la raison et manquant de respect aux dieux : "Homère et Hésiode ont attribué aux dieux toutes les choses qui chez les hommes, sont opprobre et honte : vols, adultères et tromperies réciproques.

(Satire : Burnet p. 133 § 11 - R. et P. 99). Il prescrit les thèmes des chants que doit adopter l'homme et son attitude à l'égard des dieux : "... il faut que les hommes célèbrent les dieux par des chants joyeux, des mythes sacrés et de pures paroles ... Il (l'homme) ne chantera pas les combats des Titans ... inventions des hommes de jadis - ni les orages des guerres civiles, dans lesquelles il n'est aucun bien, mais il sera toujours plein de respect pour les dieux." (Elégies : Burnet p. 132 § 1).

Platon aura les mêmes griefs contre Homère et Hésiode et prendra la même attitude de censeur.

b) Socrate de Xénophon [1].

Avant de passer aux Dialogues de Platon, voyons ce que le disciple de Socrate, Xénophon, nous rapporte de son maître au sujet des beaux-arts, dans ses Mémorables. Voulant définir le beau, Socrate répond à Aristippe : "Ne sais-tu pas que tout ce qui est beau pour une raison est bon pour la même raison ? ... les hommes aussi sont appelés bons et beaux de la même manière et pour les mêmes motifs : ce qui, dans le corps des hommes, fait la beauté apparente, en fait également la bonté; enfin, tout ce qui peut être utile aux hommes est beau et bon relativement à l'usage qu'on en peut faire." (III; VIII, 5, 20-27).

Platon, lui aussi, fera dire à Socrate dans le Criton : "Et la croyance que le bien, le beau, le juste ne font qu'un, subsiste-t-elle, oui ou non ? - Elle subsiste" [2]. (223-4). Et dans la République : "... on aura toujours grande raison de dire que l'utile est beau, et le nuisible, laid." (V-475b)[3]. Cette assimilation du beau et de l'utile est générale chez les philosophes qui nous préoccupent.

Xénophon nous rapporte également que Socrate "alla voir un jour le peintre Parrhasius. La peinture, lui dit-il, n'est-elle pas une représentation des objets visibles ? ... le clair et l'obscur ... vous les imitez à l'aide des couleurs ?" (III; X, 1, 15/21). Et plus loin : "Il entra un jour chez Cliton, le statuaire, et, s'entretenant avec lui : Mais ce qui ravit le plus l'âme des hommes par la vue, l'apparence même de la vie, comment la communiques-tu à tes statues ? ... Est-ce en modelant tes ouvrages sur des êtres vivants ?" (8, 19/26).

---

1. E. Talbot : Mémoires sur Socrate, T. I
   E. C. Marchant : Commentarii, T. II

2. Platon reprendra ce thème, mais dans son système : Beau en soi = Idée du Bien. "Le Beau en soi équivaut à l'idée du Bien et l'ascension du Banquet n'est que la formule esthétique de la dialectique platonicienne."
   (A. Diès : Autour de Platon, Vol. II, p. 436).

3. "Platon maintient entre le Bien et le Beau l'identité que, pour les Grecs, le langage et la conscience commune établit entre eux ... le beau se définit, pour Platon, comme pour Socrate, par la convenance, l'adaptation de la chose à sa fin ... la beauté d'une chose, c'est sa vertu propre, c'est-à-dire la réalisation de sa fonction."
   (L. Robin : La théorie plat. de l'amour, p. 221-2).

Ainsi, le Socrate de Xénophon, d'accord avec un peintre et un sculpteur, donne aux oeuvres d'art, pour principe, l'imitation. Il ne la frappe pas de discrédit comme Platon et il accorde, tel Aristote, qu'elle est la source du plaisir chez le spectateur.

Il admet, d'autre part, une certaine idéalisation qui naît du choix des éléments de l'imitation : "Et si vous voulez représenter des formes parfaitement belles, comme il n'est pas facile de trouver un homme qui n'ait aucune imperfection, vous rassemblez plusieurs modèles, vous prenez à chacun ce qu'il a de beau, et vous composez ainsi un ensemble d'une beauté parfaite. "(2,21/25). Il constate des lacunes de la beauté humaine; cependant, ce n'est pas pour s'évader vers le beau en soi, comme le fera Platon. La beauté dans l'oeuvre d'art s'obtiendra en prenant ce qui est beau dans différents modèles proposés.

Enfin, Xénophon montre Socrate découvrant à Parrhasius qui ne s'en doutait nullement, qu'il limite les passions : "la fierté ... l'humilité ... l'insolence". (5, 9/14). Mais il n'opère pas de choix parmi elles. Il est plus optimiste que Platon, et pense que l'artiste délaissera de lui-même les bassesses, car le spectateur préfère "les hommes qui manifestent des sentiments ... aimables" à ceux "qui n'en font voir que de honteux. " (15/18).

Pour résumer, disons que les Présocratiques et Socrate nous offrent le fond des idées esthétiques que nous retrouverons, dans un esprit différent, chez les philosophes postérieurs.

II.- PLATON [1]

Introduction.

Les Dialogues de Platon abondent en réflexions sur le beau (Criton, Hippias majeur, Gorgias, Banquet, Sophiste, Philèbe); l'inspiration (Apologie, Phèdre, Ion); la poésie, la musique, la peinture (Lysis, Cratyle, République, Lois); la division des arts (Sophiste, Politique).

Il semblerait donc qu'il fût aisé de découvrir chez lui les principes d'une philosophie des beaux-arts. La vérité est que l'attitude de Platon à l'égard des beaux-arts semble bien paradoxale. Ainsi, lui qui non seulement composa des dithyrambes et des vers lyriques [2] dans sa jeunesse, mais dont les Dialogues [3]

1. Nous faisons nos citations d'après la Collection des Universités de France, G. Budé, excepté pour les livres VII-XII des Lois, non encore parus. Pour ces derniers nous citons l'édition de la Bibl. de la Pléiade.

2. Diog. Laert. III, 5; Olymp. Vit Plac. 3. (P. Frutiger : Les mythes chez Platon: p. 270).

3. "Jamais intelligence plus profonde n'a été mise en valeur par un style plus parfait. La phrase, souple, ondoyante, riche de sens et d'images, court ou serpente avec nonchalance, comme pour mieux épouser les contours de l'idée. Quel devait être l'éclat de la parole libre, pour que la lettre écrite en perpétue de pareils reflets. " (G. Glotz : Hist. grecque, T. III, p. 426).

sont une oeuvre d'art, est d'une sévérité extrême dans le jugement qu'il porte contre les poètes. D'autre part, lui qui se met à la recherche d'oeuvres d'art pour les envoyer à ses amis [1] se fait le censeur impitoyable des artistes et a des paroles résolument négatives contre eux.

Comment expliquer cette contradiction entre ses propres tendances poétiques, ses élans vers les belles choses et sa rigueur pour les oeuvres qu'il appelle d'imitation et qu'il considère comme un jeu futile et dangereux ?

C'est que Platon dépense son talent, auquel il n'attache aucune importance en tant que tel, pour faire partager ses convictions. Ses mythes n'ont pas le dessein de plaire, mais d'enseigner sa métaphysique qui suppose la pratique de la vertu. Comme l'écrit P. Frutiger [2] : "La fiction, chez lui, n'est qu'un moyen, jamais un but; loin d'obnubiler la raison, elle lui aide à mieux saisir les essences, toute au rôle modeste, mais utile, qui lui est assigné : celui d'une ancilla philosophiae." C'est donc en fonction de ses tendances ontologiques et moralistes que Platon écrit et qu'il juge des oeuvres d'art et des artistes, et cela explique son attitude.

Pour entraîner les hommes à sa suite, Platon doit les arracher à l'illusion des sens qui accordent au monde une réalité qui n'appartient qu'aux Idées, les persuader que les beautés sensibles ne sont pas absolues : "... y en a-t-il une qui n'ait pas un côté laid ?" (République V - 469a), et lui faire désirer la vision de la Beauté, cause de toutes les beautés : "Si un homme reconnaît qu'il y a de belles choses, mais ne croit pas à l'existence de la beauté en soi et se montre incapable de suivre celui qui voudrait lui en donner la connaissance, crois-tu qu'il vive réellement ou que sa vie ne soit qu'un rêve ? Prends garde à ce que c'est que rêver. N'est-ce pas, soit en dormant, soit en veillant, prendre un objet qui ressemble à un autre, non pour l'image de cet objet, mais pour l'objet lui-même auquel il ressemble ?" (Rép. V - 476c). Dès lors, si l'homme,

1. "Pour les objets que tu m'as écrit de t'envoyer, je me suis occupé de l'Apollon... Il est d'un jeune artiste de talent qui s'appelle Léocharès. Il y avait encore chez lui une oeuvre d'art, très jolie à mon avis. Aussi l'ai-je achetée pour en faire présent à ta femme qui n'a cessé de me soigner." (Lettre XIII, à Denys, 361a).

2. Op. cit. p. 269.

pour ne pas vivre en un rêve, doit considérer les beautés du monde créé comme des images d'une réalité suprasensible, que doit-il penser des beautés artistiques ? Qu'elles sont "l'image d'une image" et celui qui se laisserait séduire par elles, errerait lamentablement.

Si Platon est conséquent avec son système en frappant de suspicion les oeuvres humaines, nous sommes bien loin de la philosophie des beaux-arts. C'est ici le métaphysicien qui parle, défendant sa hiérarchie ontologique, sans considérer les oeuvres d'art dans leur autonomie.

Mais Platon a-t-il condamné les oeuvres d'art d'une manière absolue ? Pour ne pas tromper les hommes et empêcher leur ascension vers le monde intelligible, faut-il proscrire toutes les "images" ? Platon moraliste et législateur admet les oeuvres d'art obéissant aux règles établies. Il se fait le censeur des productions artistiques. Il loue les oeuvres d'imitation qui sont belles, c'est-à-dire, qui sont bonnes. Mais elles sont rares, car l'art imitatif "a commerce ... avec la partie de nous-mêmes qui répugne à la sagesse et ne vise à rien de saint, ni de vrai." (Rép. X - 603a). Et le philosophe, Chef de la cité, s'indigne avec plus de véhémence dans les Lois : "... estimerons-nous loisible aux compositeurs, toutes les fois que dans la composition, ils trouvent eux-mêmes du charme à un élément qui tient au rythme, à l'air ou aux paroles, de l'enseigner aussi dans les choeurs aux jeunes fils des bons citoyens et de faire d'eux ce qu'ils voudront en matière de vertu ou de vice ?" (656c).

La condition de la beauté est dès lors, l'imitation de la vertu, "des hautes qualités de l'âme", en un mot, de tout ce qui favorise la formation de citoyens courageux. Platon est d'une rigueur particulière pour la poésie dont il craint "les enchantements". Il admet cependant "le récit simple qui imite la vertu" (Rép. III-399d), le "poète ... utile ... qui n'imiterait pour nous que le ton de l'honnête homme". (398b). En musique, "toute mélodie qui exprime les bonnes qualités de l'âme ou du corps, soit elles-mêmes, soit leur image, est belle : c'est tout le contraire si elle en exprime les mauvaises qualités." Mais, il ne proscrit pas "ces deux harmonies, la violente, la volontaire, qui sont les mieux faites pour imiter les accents du malheur, du bonheur, de la sagesse, de la bravoure." (Rép. III-399c).

Voilà l'attitude de Platon [1] moraliste et politique. Elle conclut à "l'asservissement le plus complet de l'art à la volonté du législateur." [2]

Ainsi, la métaphysique et les tendances morales et politiques de Platon expliquent ses réticences à l'égard des oeuvres artistiques. Malheureusement, elles l'empêchent de les considérer dans le climat qui est le leur, et tout ce qu'il nous en dira portera l'empreinte de ses conceptions philosophiques, et sera sur un plan autre que celui de la philosophie des beaux-arts [3].

---

1. Il n'y a pas, pour le problème qui nous préoccupe, une véritable évolution au cours du développement de la philosophie de nos penseurs. Nous indiquerons cependant les nuances qui nous semblent apparaître pour certains points particuliers.

2. A. Fouillée : La phil. de Platon, p. 369.

3. "L'ensemble de l'oeuvre reste soumis ... à un principe nettement anti-esthétique."
(R. Schaerer : La question plat., p. 215).

a) Place des beaux-arts.

Après avoir indiqué à quels titres Platon s'attache à l'étude des arts d'imitation, voyons la place qu'il accorde à ceux-ci. Trois Dialogues s'en préoccupent : La République, le Sophiste, le Politique.

Dans les deux premiers, il s'agit d'une hiérarchie ontologique où l'oeuvre divine est opposée à celle de l'homme-artisan, et cette dernière à celle de l'homme-artiste. Dans le Politique, Platon donne une division générale des arts, qu'il ne prétend pas exhaustive [1], pour bien distinguer le "Roi", des autres arts.

Prenons tout d'abord le Sophiste. Platon y assimile celui-ci aux peintres et autres imitateurs, qui se vantent de science universelle, parce qu'ils reproduisent une image trompeuse de tout : "Pour en revenir au sophiste, dis-moi : est-il dès à présent clair que c'est un magicien qui ne sait qu'imiter les réalités ?" (234e-235a). Et c'est pour bien montrer son mépris pour les imitateurs de toute espèce qu'il donne sa division des arts de production [2] qu'il oppose aux arts d'acquisition [3] : "Je pose pour l'art de production deux formes dont chacune est double : d'un côté, production divine et production humaine; de l'autre, création de choses ou créations de certaines ressemblances." (266d).

Ainsi, il établit un parallélisme entre la production divine et la production humaine. Dieu, aussi bien que l'homme, fabrique des "choses" et des "images". Les "choses" que Dieu produit sont : "Nous-mêmes... et le reste des vivants, et leurs principes composants : feu, eau et substances congénères (266b) et les "images" : "celles qui nous viennent dans le sommeil ... l'ombre que projette le feu ... l'image qui accompagne chaque chose." (266b-c). Passons maintenant à l'échelle humaine : "Mais que dirons-nous de notre art humain ? N'affirmerons-nous pas que, par l'art du maçon, il crée la maison réelle, et par celui du peintre une autre maison, sorte de songe, présenté par la main de l'homme à des yeux éveillés." (266c).

---

1. "Ainsi, à peu près tous les biens possédables ... ont été énumérés ... Nous négligeons ce que nous pouvons avoir oublié de peu important." (Παραλείπομεν δέ, εἴ τι μὴ μέγα λέληθεν.) (Politique 289a-b).

2. Production = "tout ce que, d'un non-être antérieur, on amène postérieurement à l'être." (Sophiste 219b). (εἰς οὐσίαν ἄγῃ)

3. "Tout ce qui a forme de discipline et de connaissance, puis de gain pécuniaire, de lutte, de chasse." (Sophiste 219c).

Platon veut montrer que la maison du peintre est un "songe" puisqu'elle est un reflet de la maison du maçon. Mais cette dernière, est-elle la réalité ultime ? Non, certes. La République est plus explicite et fait de Dieu le Producteur non seulement des choses naturelles et de leurs images, mais encore de la première chose artificielle : "... il (Dieu) a fait unique ce lit qui est le lit essentiel" (X - 597c). Ainsi est expliquée la production de l'artisan : "le menuisier ... ne fait pas l'idée qui est selon nous l'essence du lit, mais un lit particulier ... . Donc s'il ne fait pas l'essence du lit, il ne fait pas le lit réel, mais quelque chose qui ressemble au lit réel sans l'être." (597a). L'oeuvre de l'artisan occupe donc le second rang dans la hiérarchie ontologique.

Enfin vient celle du peintre : "... ce que le peintre se propose d'imiter, est-ce ... cet objet unique ... ou sont-ce les ouvrages des artisans ? - ... ce sont les ouvrages des artisans ... Est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? - De l'apparence." (598a). D'après ce texte, le peintre semble réduit à imiter les apparences, ce qui explique la condamnation de Platon : "L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose et cette partie n'est qu'un fantôme." (598b).

Mais Platon ne réserve pas son mépris aux peintres seuls; il l'étend aux autres imitateurs : "C'est ce que sera donc aussi le poète tragique, puisqu'il est imitateur : il sera naturellement de trois [1] rangs après le roi et la vérité, et tous les autres imitateurs aussi." (597c). C'est le métaphysicien qui s'acharne contre les imitateurs qui ne réussissent qu'à produire un reflet de la réalité, mais c'est aussi le chef d'Etat qui s'élève contre ces hommes qui prétendent être compétents en toutes choses, alors qu'ils n'en connaissent aucune et qui ainsi mettent du désordre dans la cité [2]. Comme on le voit, Platon réserve ses foudres à ceux que nous appelons aujourd'hui, artistes, faisant montre de clémence à l'égard des artisans.

---

1. "L'homme est une oeuvre de Dieu. Une oeuvre qui oeuvre, c'est le comble ! Du fluide se dépense en troisième main." (J. Cocteau : Lettre à J. Maritain, p. 54.).

2. "... il (Platon) y (dans la poésie imitative) voit aussi la violation d'un principe dont il a fait la base de la constituion de son Etat. D'après la grande loi de la division du travail, chaque homme est désigné pour un rôle déterminé, auquel il doit se tenir. Vouloir de parti-pris abdiquer sa propre personnalité pour en revêtir une autre ou plusieurs autres, chercher à sortir de soi-même pour assumer des manières de dire ou de faire auxquelles on n'est pas destiné, c'est quelque chose de blâmable; c'est un défaut moral, un véritable manque d'honnêteté." (G. Colin : Platon et la poésie, p. 17).

Nous retrouvons cette tendance dans la division des arts du Politique. Platon y divise les arts de production en sept groupes. Les arts d'imitation y figurent au cinquième rang, précédés des "arts auxiliaires" qui fabriquent les instruments (287c); ceux qui fournissent les vases, "espèces variées, faites pour contenir les objets secs ou humides" (287e); l'art du "charpentier, du potier, du forgeron," qui fabriquent les "véhicules" (288a) et les arts qui produisent les "objets d'habillement, la plus grande partie des armes, les murs, tous les abris de terre ou de pierre ... l'art de l'architecte et du tisserand." (288b).

Après les beaux-arts se trouvent encore : l'art de la "première acquisition de l'homme" (288e) qui procure les matériaux aux autres arts, et enfin l'agriculture, la chasse, la gymnastique, la médecine et la cuisine.

Et voici en quels termes Platon présente l'espèce qui nous intéresse : "Accepterons-nous de poser comme cinquième espèce, l'ornementation et la peinture, avec toutes les imitations qui servent à produire, soit cette dernière, soit la musique, oeuvres qui n'ont d'autre but que notre plaisir et qu'il est juste de rassembler sous un seul nom ... On leur donne, j'imagine, celui de divertissement ... Or, c'est bien le nom qui, à lui seul, leur conviendra comme appellation générale, car il n'y en a pas une qui ait un but sérieux, elles se font toutes uniquement par manière de jeu." (288c).

Dans cette classification, tous les arts sont énumérés sans commentaire de la part de Platon, seule la cinquième espèce est frappée aussitôt de mépris : leur fin n'est pas l'utile, mais le plaisir.

Ainsi, Platon accorde ici aux beaux-arts leur fin propre, le plaisir, mais c'est en marquant sa réprobation, et il se hâtera de leur assigner une fin plus noble lorsqu'il les dirigera et les censurera.

Malgré tout, ce texte nous est précieux par l'énumération des arts d'imitation qu'il nous donne. La peinture et la musique y sont explicitement nommées. Peut-on entendre par "ornementation" la sculpture et inclure la poésie dans la musique ? Il semblerait, d'après un texte de la République, où naturelle-

ment Platon menace de ses foudres "la foule des imitateurs, soit ceux qui s'appliquent aux figures et aux couleurs, soit ceux qui cultivent la musique, c'est-à-dire les poètes et leur cortège de rhapsodes." (II-373b).

Pour résumer, disons qu'en recherchant la place que Platon accorde aux beaux-arts, nous les trouvons, d'une part, au dernier degré de sa hiérarchie ontologique, pâle reflet de la Réalité, et d'autre part, cités au milieu des autres arts, mais avec un dédain manifeste réservé à un jeu privé d'utilité pour la cité. Platon ne désarmera-t-il pas à leur égard et n'y a-t-il pour les imitateurs aucun moyen de le fléchir ?

La recherche de ce qu'il entend par imitation va peut-être nous éclairer.

---

b) Doxomimétique - Imitation savante.

Platon, nous l'avons vu, condamne ceux qu'il appelle, les imitateurs. Certes, cette condamnation frappe les artistes de son époque [1] qui, rompant la tradition classique du Ve siècle, essaient de saisir l'accidentel et l'individuel, au détriment de l'idéalisme. Platon s'élève contre les procédés qui provoquent l'illusion optique, développés dans la seconde moitié du Ve siècle et dans le sien propre. Il n'admet ni la perspective linéaire : diminution de taille des objets, niveaux différents; ni la perspective obtenue par jeux d'ombres et de lumières. Pour lui, tout cela est "art du simulacre. "(τέχνη φανταστική) (Sophiste 236c). Son idéal est l'art de l'Egypte [2], impersonnel et géométrique, rigide dans sa forme depuis des siècles [3]: lui au moins ne crée pas d'illusions [4]. Mais si sa réaction a une portée technique d'actualité, nous avouons que Platon ne peut guère, dans ses Dialogues, être considéré comme un critique d'art qui s'indigne des fautes de goût d'une école.

---

1. "Le peintre et le sculpteur auxquels il se réfère ne sont pas des êtres abstraits, intemporels : il pense ... aux artistes de son temps. "
(P. M. Schuhl : Platon et l'art de son temps, p. 1.).

2. "Depuis longtemps ... ils (les Egyptiens) ont appris cette vérité ... : ce sont les belles figures et les belles mélodies que doit pratiquer, dans ses exercices, la jeunesse des cités; ils en ont fixé la détermination et la nature, puis en ont exposé les modèles dans les temples; ces modèles, il n'était permis ni aux peintres, ni à quiconque représente des attitudes d'aucune sorte, de les négliger pour modifer les règles nationales ou en imaginer de nouvelles, et maintenant encore cela leur est défendu, soit en cette matière soit en tout art musical ... dans ce pays, les peintures ou les sculptures remontent à des millénaires ... elles ne sont ni plus belles, ni plus laides que celles d'aujourd'hui. " (Lois 656 de-657a).

3. "Nous n'insistons pas ... sur ce qu'offrait de chimérique l'idée de contraindre l'art à l'immobilité à partir d'un moment donné, de le réduire au rôle d'instrument passif entre les mains du législateur, ce qui veut dire pour Platon, du philosophe et du moraliste. " (Colin : op. cit. 48-9).

4. "Nous pouvons supposer, par exemple, que cette peinture, qui répudie les artifices de la perspective et du trompe-l'oeil, sera plate, et que cependant, elle représentera son modèle aussi synthétiquement que possible, un peu comme ces fresques égyptiennes figurant un homme complet, vu de profil et de face. " (Schaerer : op. cit. p. 167).

Nous le disions plus haut, c'est à un double titre que Platon s'élève contre les imitateurs. Tout d'abord, en tant que moraliste, il les condamne parce qu'ils sont futiles, et que l'honnête homme "dédaigne au fond l'imitation". (Rép. III - 396c). Il admettra cependant dans la cité ceux qui imitent le courage, la tempérance, la générosité, tout en exprimant son scepticisme d'en trouver.

D'autre part, c'est en tant que métaphysicien qu'il accable les imitateurs : comment pourrait-il tolérer, lui qui n'accorde la réalité qu'au Monde Intelligible, que l'on s'abaissât à imiter des choses qui ne sont que des images, des beautés qui ne sont que des reflets ? Car l'imitateur réalise ses oeuvres en se fiant à ses sens qui ne saisissent que les apparences des choses et non leur essence. Il n'en a donc pas la science, mais uniquement l'opinion. Tout comme les sophistes, il imite tout, mais sans rien connaître réellement. Platon appelle cette imitation la "doxomimétique", en s'excusant de créer un néologisme, et il n'a pas assez de mots pour la flétrir.

C'est donc une sollicitude ontologique envers les hommes aveuglés par les sens qui incite Platon à critiquer les arts d'imitation. Il proclame "que toutes les oeuvres de ce genre causent la ruine de l'âme de ceux qui les entendent, s'ils n'ont pas l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement." (Rép. X - 595b) Et ailleurs : "Les amateurs de sons et de spectacles ... se délectent des belles voix, des belles couleurs, des belles formes et de tous les ouvrages où se manifeste la beauté; mais leur esprit est incapable d'apercevoir et d'aimer la nature du Beau en soi." (V-476b). Voilà le danger de l'imitation des apparences : elle l'éloigne des choses en soi, en lui offrant une image encore plus mensongère que le monde sensible. Elle l'éloigne du Beau en soi, en lui présentant des beautés illusoires dans lesquelles il se complaît; certes, il n'en serait pas ainsi si l'homme était capable "d'apercevoir à la fois cette Beauté et les choses qui en participent, sans confondre ces choses avec le beau, ni le beau avec ces choses". (476d). Mais voilà, l'homme est plongé dans le "rêve" du monde sensible [1] et les imitations qui lui en sont offertes, rendent la libération plus difficile encore en accumulant les pièges.

Platon refuse donc l'imitation basée sur l'opinion, la doxomimétique.

---

1. "C'est que les yeux de l'âme vulgaire ne sont pas de force à maintenir leur regard fixé sur le divin." (Soph. 254a).

Mais il en est une autre dont Platon parle avec enthousiasme. Le Sophiste établit cette distinction : "Ceux qui imitent le font, les uns connaissant l'objet qu'ils imitent, les autres sans le connaître. Or, quel plus large principe de division pourrons-nous poser que celui de la non-connaissance et de la connaissance ?" (267b). L'imitation de ceux qui connaissent prend le nom de "mimétique savante." (ἱστορικὴ μίμησις) (267e).

Nous voici au coeur du problème. Celui qui copie un modèle sensible n'en a pas la science. Il se borne à l'opinion. Celui qui imite les beautés de ce monde n'a pas la science du Beau et s'en tient à des reflets. Qu'est-ce donc que la science pour Platon ? Et par quel processus l'imitateur ne se contentant pas des apparences y parviendra-t-il ?

Disons tout d'abord que l'accès à la science, la possession de la vérité, pour Platon la réminiscence des Idées, est une faveur divine, accordée à un petit nombre : "... à l'opinion, tout homme participe, à l'intellection, au contraire, les dieux ont part, mais des hommes, une petite catégorie seulement"[1]. (Timée 51e). Nous verrons plus loin de quoi dépend cette possibilité de réminiscence. L'artiste peut recevoir cette faveur sous forme d'une "inspiration divine analogue à celle des prophètes et des devins" (Apologie de Socrate 22c). Tout comme celui qui a reçu une âme pleine du souvenir de ce qu'elle a contemplé autrefois, et qui ne se possède plus à la vue d'une imitation frappante des Idées, l'artiste, sous le coup de l'inspiration, est "hors de lui et n'a plus sa raison". (Ion 534b). Il se prête à cette inspiration et les oeuvres qu'il réalise dans cet état, si son âme est "délicate (ἁπαλή) et immaculée (ἁθάτη)" (Phèdre 245), condition de toute connaissance , sont belles et témoignent de la vérité, puisqu'elles jaillissent d'en haut : "Les beaux poèmes n'ont pas un caractère humain et ne sont pas l'oeuvre des hommes, mais ... sont divins et viennent des dieux ... les poètes ne sont autre chose que les interprètes des dieux." (Ion 534c).

Telle est pour l'artiste la première voie vers le Ciel Intelligible. C'est une voie miraculeuse et irrationnelle.

Il est vrai que l'on peut constater une évolution dans l'attitude de Platon à son égard. Les citations de l'Ion et du Phèdre, faites plus haut, accordent à cette voie une dignité divine dont est revêtu le poète qui en bénéficie. Mais

1. καὶ τοῦ μὲν παντα ἄνδρα μετέχειν φατέον, νοῦ δὲ θεούς, ἀνθρώπων δὲ γένος βραχύ τι.

dans les Lois, il semble avoir abandonné ce chemin vers la vérité : "... lorsque le poète est installé sur le trépied de la Muse, il n'est plus maître de son esprit, mais à la façon d'une source, il laisse librement couler ce qui afflue, et comme son art est une imitation, il est forcé, quand les personnages qu'il crée sont de sentiments contraires, de se contredire souvent lui-même; et il ignore de quel côté, dans ce qu'ils disent, est la vérité." (IV; 719c). Ce revirement peut s'expliquer, comme le remarque J. Mourant [1], du fait que la véritable inspiration est difficile à discerner, car bon nombre de poètes croient la posséder, alors qu'ils n'ont qu'une habileté tout humaine. L'inspiration est dès lors, frappée de suspicion et rejetée comme norme absolue de vérité.

Mais, puisque Platon rêve d'artiste-philosophe, il semblerait qu'il fallût accorder à celui-ci, idéalement du moins, la voie du philosophe : la dialectique. Celle-ci, tout en exigeant un effort personnel et persévérant de celui qui cherche la vérité, est aussi un don divin. Durant toute l'enquête minutieuse, l'ascension périlleuse vers le vrai, le philosophe implore les dieux. Après chaque difficulté vaincue, et surtout après l'intuition des Essences, couronnement de ses investigations, il leur rend grâces [2]. Cette seconde faveur divine emprunte un mouvement contraire à la précédente : celle-ci est une illumination qui descend du Ciel et emplit l'artiste d'un délire divin; celle-là se termine aussi en apothéose, mais elle part de ce monde-ci pour remonter, laborieusement, vers l'Intelligible [3].

En effet, dans la dialectique, ce sont les données sensibles qui sont l'occasion de redécouvrir les Idées, contemplées autrefois : "... on pourrait supposer que cette acquisition antérieure à notre naissance, nous l'avons perdue

---

1. "... he (the poet) fuses this imitative ability with the frenzied feelings that possess him and arrives at the illusion that he is no longer thrice removed from reality but is imitating directly the divine pattern."
(Plato and the Poets, p. 259-60).

2. "A l'opération intrinsèque de la réminiscence s'ajoute l'action extrinsèque des faveurs et des exaucements divins."
(Schaerer : Dieu, l'homme et la vie d'après Platon, p. 176).

3. "Grâce à la réminiscence, l'âme remonte, ici-bas, vers l'Idée. Cette montée coïncide avec la première opération de la dialectique et elle se fait en deux temps : l'on abstrait d'abord l'universel, puis l'on s'élève, d'universel en universel, jusqu'au genre suprême."
(A. J. Festugière : Contemplation et vie cont., p. 195).

en naissant, mais que, dans la suite, en usant de nos sens à propos des choses en question, nous ressaisissions la connaissance qu'au temps passé nous avons acquise d'abord" (Phédon 75c). Ainsi, si l'âme garde de sa vie antérieure, "une connaissance", dans le trouble [1] occasionné par sa descente en un corps, elle l'a oubliée. Incarnée, elle subit le sort réservé à son état, elle doit demander aux sens l'image du Modèle, non pour s'en contenter, certes, mais pour la transcender et retrouver ce Modèle. Cependant, ce corps auquel elle est fixée comme "l'huître à sa coquille", (Phèdre 250c) l'attache aux ombres de la Réalité et l'embarrasse dans son ascension vers le Monde Intelligible. Elle désire la seule connaissance réelle, celle de l'immuable, et lui, l'entraîne "dans la direction de ce qui jamais ne garde son identité". (Phédon 79c). Elle désire ce qui est pureté absolue et lui, par ses passions basses, la souille.

La recherche de la science sera donc un effort pour libérer l'âme du corps. Comme le poète inspiré doit avoir une âme "immaculée", le dialecticien doit se purifier de la "coquille" : "... celui qui, au moyen de la pensée en elle-même et par elle-même, et sans mélange, se mettrait à la chasse des réalités, de chacune en elle-même aussi et par elle-même, et sans mélange, et cela, après s'être débarrassé de ses yeux, de ses oreilles ... du corps tout entier, puisque c'est lui qui trouble l'âme, et l'empêche d'acquérir vérité et pensée, toutes les fois qu'elle a commerce avec lui," (Phédon 66), celui-là aboutirait à la science.

Connaître signifie donc s'arracher au corps, se purifier de ses passions. Pour Platon, la vie intellectuelle, philosophique, est aussi la vie religieuse, vertueuse. Celui qui est souillé ne peut espérer la vision de ce qui n'est que pureté. La vie selon le corps obscurcit la partie la plus élevée de l'âme, celle qui après la laborieuse réflexion de la raison discursive (διάνοια) nous donne l'intuition de l'Intelligible [2], le νοῦς, incorruptible comme l'Idée, en

1. "Et, par l'effet de toutes ces affections, l'Ame, lors de sa naissance, quand elle vient d'être enchaînée à un corps mortel, est d'abord folle." (Timée 44b)
(καὶ διὰ δὴ ταῦτα πάντα τὰ παθήματα νῦν κατάρχας τε ἄνους ψυχὴ γίγνεται τὸ πρῶτον ὅταν εἰς σῶμα ἐνδεθῇ θνητόν.)

2. "Un sens ne saisit que son objet direct ... Le tact attestera la dureté de ce qui est dur, la mollesse de ce qui est mou; mais l'existence à tous deux, et leur opposition, et l'essence de cette opposition, c'est l'âme qui en juge, repliée sur elle-même dans une comparaison laborieuse ... Elle se parle à elle-même, s'interroge, et se répond ... le va-et-vient de la pensée réfléchie, ce dialogue intérieur, c'est la διάνοια."
Le résultat en est ἡ ἀληθὴς δόξα.

"La "réminiscence" du Ménon, le rattachement causal de la notion ou de l'opinion droite à l'essence intelligible, qui la légitime, s'opère aussi par l'intermédiaire de cette interrogation dialectique, et c'est seulement au terme de cette réascension que l'opinion droite devient une science."
(A. Diès : Autour de Platon, pp. 458-60-68).

ayant eu la vision avant de venir sur la terre, et qui, par la contemplation, s'unit à nouveau à Elle et nous fait participer à sa vie [1] : "... que celui qui contemple se rende semblable à l'objet de sa contemplation en conformité avec la nature originelle, et que s'étant ainsi rendu pareil à elle, il atteigne pour le présent et pour l'avenir, l'achèvement parfait de la vie que les Dieux ont proposé aux hommes" (Timée 90d). Tel est l'idéal de Platon. Toute son oeuvre ne poursuit que ce but : éclairer l'homme, l'empêcher de se confiner dans l'erreur des sens, le tirer hors de la caverne et le conduire à la lumière.

Mais voyons les conséquences de la théorie de la connaissance de Platon pour les imitateurs. L'imitation savante, celle des imitateurs ayant la science de leur modèle, "cette science qui a pour objet l'être et le connaît en son essence" (Rép. V 477c), est donc bien loin de l'imitation de la nature prônée par les réalistes [2]. Cette dernière est au contraire bannie de la cité, comme complice des sens et des passions.

L'imitation que Platon préconise est une imitation ontologique, c'est celle des Essences, et un fait s'impose, c'est que l'artiste, pour y parvenir, devrait être un philosophe, et en tant que tel, connaître le Beau en soi et la Réalité des choses.

Mais comment exprimera-t-il dans son oeuvre ce dont il a l'expérience et conférera-t-il à celle-ci une beauté propre à remplir le rôle qui lui est assigné ?

J. Lameere [3] pense qu'il n'est possible au "maître de la Cité" que de règlementer "la matière ... les sujets" dont s'empare l'artiste, mais "qu'il ne lui appartient pas de leur enseigner la manière dont ils devraient composer leurs oeuvres."

---

1. "L'âme ne contemple le vrai que si elle a une affinité avec lui, ce qui suppose en elle la pureté de l'intelligence et la pureté des moeurs." (J. Souilhé : Pour interpréter Platon, p. 7.).

2. "La ressemblance entre le produit de l'art et le modèle qu'il imite nécessairement est une ressemblance analogique." (P. Grenet : Les origines de l'analogie plat. p. 192).

3. Les concepts du Beau et de l'Art dans la doctrine plat., p. 23.

Il nous semblerait cependant, que Platon, qui parle bien en tant que maître de la Cité, tout en établissant ce qu'il est bon d'imiter, ne manque pas de suggérer les conditions matérielles que doit respecter le véritable imitateur pour voir son oeuvre agréée. Tout d'abord, grâce à sa science du modèle il peut emprunter à celui-ci, "ses rapports exacts de longueur, largeur et profondeur," et revêtir "en outre chaque partie des couleurs qui lui conviennent." (Sophiste 235d-e), Car "chaque chose ... n'a-t-elle pas son essence, comme tout ce qui a mérité l'appellation d'être ?" (Cratyle 423e). Or l'artiste, selon les voeux de Platon sait ce qui est propre à chaque chose. Aussi répond-il avec assurance et ironie à un critique qui voudrait que l'on peignît les yeux en rouge ; "O surprenant critique, ne t'imagine pas que nous devions peindre des yeux si beaux qu'ils ne soient plus des yeux, non plus d'ailleurs que toute autre partie; considère plutôt si, donnant à chaque partie la couleur qui lui convient, nous rendons l'ensemble parfait." (Rép. IV-420d).

D'autre part, il n'ignore pas que "la beauté ne va pas sans rapports réguliers" et "proportions". (Timée 87c-d). Il sait atteindre à "une certaine beauté d'arrangement propre à la nature de chaque chose." (Gorgias 506e).

Pour se rapprocher le plus possible des Idées, le musicien choisit les sons "doux et clairs qui rendent une note unique et pure," (Philèbe 51d) le peintre sait "qu'un peu de blanc pur est à la fois plus blanc, plus vrai, plus beau" (53b), le sculpteur recherche la beauté des formes élémentaires [1] "que le Dieu... a partout réalisées de façon exacte et ... harmonisées mathématiquement", (Timée 56c) et celles du mouvement parfait : "c'est de lignes droites que je parle... et de lignes circulaires, et de surfaces ou des solides qui en proviennent, à l'aide soit de tours, soit de règles et d'équerres ... De telles formes, en effet, j'affirme qu'elles sont belles non pas relativement comme d'autres, mais belles toujours en elles-mêmes, par nature." (Phil. 51c).

C'est un idéal de géomètre et on comprend sa prédilection pour les arts égyptiens, plutôt que pour d'autres, évolués. L'artiste-philosophe ne cherche pas la perfection technique, il la fuit comme captieuse, au contraire. A ce

---

1. "A la terre, attribuons certes la figure cubique ... à l'eau, la figure la moins mobile de celles qui restent (icosaèdre), au feu, la plus mobile (pyramide)... et la figure intermédiaire (octaèdre) à l'air." (Timée 55e-56).

propos, M. R. Schaerer [1] écrit : "cette imitation (savante) porte tout son effort, non sur l'exécution matérielle de la copie, mais sur l'interprétation rationnelle du modèle dont elle tente de dégager la vraie nature en remontant au delà du simulacre. Il va de soi, l'exécution proprement technique passant alors au second plan, que l'oeuvre fera moins d'impression que la précédente (simulacre) : elle avouera franchement ses déficiences par rapport au modèle et sera aussi différente de l'original que l'exigent les conditions mêmes de sa réalisation. "

Le poète, lui aussi, se défend des oeuvres trop évocatrices. Il se garde bien de faire parler ses personnages : le style direct serait trop vivant et ébranlerait l'auditeur [2].

Tel sera l'art admis par Platon : subordonné à la Réalité, ne prétendant à aucune valeur propre, admis à être à condition de manifester son insuffisance et de susciter ainsi la recherche d'autre chose, qui en rende raison. C'est l'idéal de celui qui raille et blâme l'imitateur réalisant des oeuvres trop suggestives que l'on confond avec le modèle sensible [3], le satisfaisant et étouffant ainsi en lui la curiosité de ce qui le sauverait des apparences.

C'est pourquoi il faut se garder de porter un jugement hâtif et inconsidéré sur une oeuvre d'art, car "aucune imitation ne doit se juger d'après le plaisir et l'opinion vaine ... c'est le vrai, avant tout, qui fonde le jugement. " (Lois II; 667e-668a).

Mais Platon, tout en n'acceptant que l'artiste-philosophe dans sa cité, ne se fait guère d'illusion quant à la réalisation de ses exigences [4].

---

1. La question plat., p. 64.

2. "Des tournures autonomes telles que : "Rendez-moi ma fille" dit le prêtre, revêtiront une forme rigoureusement dépendante : "Le prêtre demanda qu'on rendît sa fille. " (R. Schaerer : Dieu, l'homme ..., p. 93).

3. "Fort de sa technique de peintre, il pourra exhibant de loin ses dessins aux plus innocents parmi les jeunes garçons leur donner l'illusion que tout ce qu'il veut faire, il est parfaitement à même d'en créer la réalité vraie. " (Sophiste 234b).

4. "Platon aurait pu soutenir ... que la fin de l'art est de révéler aux hommes, par l'intermédiaire de l'apparence sensible, la réalité fondamentale de l'univers. Il n'eût introduit ainsi dans sa pensée aucune contradiction. Au vrai, il se garde bien d'avancer pareille conception qui lui aurait paru contredire, non pas ses propres hypothèses, mais les faits eux-mêmes. " (Lameere : op. cit. p. 11).

L'imitateur rencontre un double obstacle sur la voie que lui trace Platon : d'une part, lui-même, qui d'instinct s'abandonne aux données sensibles qui séduisent son goût de beautés manifestes, engendrant un plaisir facile, et qui se plaît à les copier : "Le poète imitateur n'est pas naturellement porté vers ce principe rationnel de l'âme, ni propre par son talent, à lui gagner les suffrages de la foule." (Rép. X-605a). D'autre part, le public à qui sont destinées ses oeuvres et qui les admire ou les blâme; or "y a-t-il un moyen de faire admettre ou reconnaître au peuple que c'est le beau en soi qui existe, mais non la multitude des choses particulières ? - Il n'y en a pas ... - Il est donc impossible ... que le peuple soit philosophe." (Rép. VI-493e).

L'artiste dépourvu de tendance vers la vérité, flatte les goûts de la foule plongée dans le monde sensible : il n'y a guère d'espoir que l'idéal de Platon ne fleurisse jamais.

C'est bien pourquoi il chasse les poètes de sa Cité, ainsi que les autres imitateurs, en les couronnant de fleurs [1], dans sa République, avec moins d'égard dans les Lois [2].

---

1. "Plato vergleicht die Poesie mit einer alten Liebe, an der wir hängen, die wir aber als nicht heilsam erkannt haben und schliesslich mit Gewalt gegen unseren Willen von uns abtun."
(Jaeger W. : Paideia, Vol. 3, p. 98).

2. "... enfants qui êtes les rejetons des Muses les plus molles... "
(Lois VII - 817a).

c) Degré de "contemplation antérieure" dévolu à l'imitateur.
Rôle privilégié de la beauté.

L'imitateur des apparences, celui dont Platon constate l'existence et condamne les méfaits, semble plongé irrémédiablement dans le sensible. Mais pourquoi son âme n'a-t-elle aucun élan vers le Monde Intelligible ? Pourquoi toute âme humaine n'aspire-t-elle pas à transcender le monde des ombres ?

Le Phèdre répond : "trouver dans les choses de ce monde-ci le moyen de se ressouvenir de celles-là (du Monde Intelligible) n'est pas aisé pour toute âme, ni pour toutes celles qui alors n'ont eu qu'une brève vision des choses de là-bas, ni pour celles qui, une fois tombées en ce lieu-ci, ont été assez malchanceuses pour se laisser tourner à l'injustice ... pour y trouver l'oubli des augustes objets dont en ce temps-là elles ont eu la vision. " (250).

Nous l'avons vu, une âme manquant de vertu est plongée dans un oubli profond. Mais encore faut-il qu'elle ait quelque chose à oublier. Il est des âmes qui n'ont eu qu'une vision fugitive des Idées et leur souvenir en est alors bien fragile.

En effet, si toutes les âmes humaines, avant leur descente en un corps, sont conviées à la contemplation des Intelligibles, celle-ci leur est accordée à des degrés très divers.

Alors que les dieux, grâce à leur attelage harmonieux arrivent aisément "sur le dos de la voûte céleste" (Phèdre 247b) et se laissent alors emporter par le mouvement circulaire, contemplant "la Justice en elle-même ... la Sagesse", et ayant "un savoir qui n'est pas celui auquel est lié le devenir" (247d), les âmes humaines, elles, dotées d'un "attelage apparié" [1] (246b) ne parviennent qu'au prix d'efforts inouïs au lieu qui est "en dehors du ciel. "(247c).

---

1. Le mythe de l'attelage "apparié" accordé à l'âme humaine exprime la déficience du mélange (auquel il manque un élément, le Même pur), dont le Démiurge l'a façonnée. En effet, voici comment il a procédé pour l'Ame du Monde : "De la substance indivisible et qui se comporte toujours d'une manière invariable et de la substance divisible qui est dans les corps, il a composé entre les deux, en les mélangeant, une troisième sorte de substance intermédiaire comprenant et la nature du Même et celle de l'Autre ... Puis, il a pris ces trois substances et les a combinées toutes trois en une forme unique. " (Timée 35).
Ainsi l'Ame du Monde comprend trois éléments : le Même, l'Autre, et un mélange du Même et de l'Autre.
L'âme humaine, elle, a eu un sort moins heureux : le Démiurge revient au cratère où il avait formé l'Ame du Monde, pour y façonner l'âme humaine; mais il n'y reste plus de "l'essence pure identique et invariable". (Timée 41d).
C'est ainsi que l'âme humaine n'eut plus que deux éléments l'Autre et le mélange du Même et de l'Autre : ce qui explique son manque d'aisance pour monter vers le Monde Idéal, déjà avant sa venue en un corps.

Lorsqu'elles s'y trouvent enfin, la maîtrise difficile de leurs chevaux les préoccupe et les distrait de leur contemplation : la plupart voient mal ou partiellement. Et c'est le degré d'intensité de cette vision qui détermine la puissance du souvenir que l'âme en garde.

Platon établit une hiérarchie de neuf rangs, répartissant les âmes selon le degré de béatitude qu'elles ont connu. Il faut descendre jusqu'au sixième rang pour rencontrer "le faiseur de poésie ou tout autre parmi ceux qui s'occupent d'imiter (περὶ μίμησίν)" (Phèdre 248e); après eux viennent : l'artisan et le cultivateur, le sophiste, l'homme tyrannique. Comment mieux signifier le dénuement de l'imitateur ? Il ne se souvient pas des Idées, dont il n'a eu qu'une vision brève et agitée, même pas de celle du Beau, qui cependant "était resplendissante à voir" dans le Ciel Intelligible, et dont les reflets ici-bas, éclatent "au plus clair de nos sens" : la vue. (Phèdre 250d). Mais cet éclat même des beautés sensibles qui leur confère un pouvoir privilégié [1] de réminiscence, est un écueil pour l'imitateur : il s'en grise, le copie avec ardeur, s'y complaît sans remarquer son caractère éphémère et relatif. Ses admirateurs eux aussi sont dupes : "Les amateurs de sons et de spectacles ... se délectent des belles voix, des belles couleurs, des belles formes et de tous les ouvrages où se manifeste la beauté; mais leur esprit est incapable d'apercevoir et d'aimer la nature du Beau en soi." (Rép. V-476b).

Cependant Platon souhaite des "artistes doués pour suivre à la trace la nature du beau" (Ibid. III-401c), qui s'efforceraient de transcender les beautés sensibles et essaieraient de retrouver "l'idée du beau absolu, toujours identique à elle-même." (Ibid. V-479a).

Pour que cela fût, il faudrait que l'imitateur eût reçu, non pas une âme du sixième rang, mais bien celle qui a eu "la plus copieuse vision ... lorsqu'elle s'associait à la promenade d'un dieu." (Phèdre 249c). Or, cette âme est évidemment réservée au philosophe [2]; lui seul, grâce à cette âme privilégiée ,

---

1. "Justice, Sagesse, tout ce qu'il y a de précieux encore pour des âmes, ne possèdent aucune luminosité dans les images de ce monde-ci : à grand-peine, au contraire, de troubles instruments permettent-ils, et même à un petit nombre de gens, de recourir aux représentations de ces objets pour contempler en elles les traits de famille que ces représentations ont gardés." (Phèdre 250b).

2. "Such a vision (of the eternal essence of Beauty) is reserved for the philosopher alone, for only he has the ultimate wisdom to know the truly beautiful." (Mourant : op. cit. p. 266).

est "ami du savoir (φιλόσοφος) ou ami de la beauté (φιλόκαλος)", (248d) au vrai sens du mot. Les beautés d'ici-bas, lui font éprouver cette émotion ineffable, que son âme reconnaît pour l'avoir abondamment goûtée autrefois, et loin de retenir celle-ci, elles lui donnent un ardent désir de contempler à nouveau ce qu'elle a perdu.

Mais le philosophe, dans le délire d'amour inspiré par la beauté, n'en recherche pas la contemplation de l'Idée, pour lui seul : il essaie d'y entraîner ceux qu'il dirige.

Alors que l'imitateur éloigne celui qui admire ses oeuvres, du Beau en soi, le philosophe y conduit, étape par étape, son disciple. Il lui apprend tout d'abord, à être sensible à la beauté d'un seul corps, puis à s'en détacher et à reconnaître "pour une et identique la beauté qui réside dans tous les corps" (Banquet 210b), puis à aimer la beauté des âmes, des occupations, des règles de conduite, puis celle des connaissances, et alors "tourné ... vers le vaste océan du beau et le contemplant, il pourra enfanter de beaux, de magnifiques discours, ainsi que des pensées nées dans l'inépuisable aspiration vers le savoir; jusqu'au moment enfin où il aura assez pris de force et de croissance pour voir qu'il existe une certaine connaissance unique, celle dont l'objet est le beau dont je vais te parler." (210d). Et Platon met alors dans la bouche de Diotime, l'éloge enthousiaste de la Beauté absolue, cause de toute beauté, terme de l'ascension de l'âme qui aspire à la contemplation : "beauté à laquelle, premièrement, une existence éternelle (ἀεί ὄν) appartient, qui ignore génération et destruction, accroissement et décroissement; qui, en second lieu, n'est pas belle en ce point, laide en cet autre, pas davantage belle tantôt et tantôt non." (211).

Cette Beauté éternelle et immuable coïncide, on le sait, avec le Bien : "... aux dernières limites du monde intelligible est l'idée du bien, qu'on aperçoit avec peine, mais qu'on ne peut apercevoir sans conclure qu'elle est la cause universelle de tout ce qu'il y a de bien et de beau; ... c'est elle qui dispense et procure la vérité." (Rép. VII-517bc). Et l'amour du Beau est aussi celui du Bien et du Vrai.

L'imitateur qui copie servilement les objets sensibles, croyant tenir réalité et beauté, est un aveugle qui communique son erreur à autrui, par ses oeuvres. Le philosophe, lui, pourrait être un artiste au sens où Platon l'entend. Revenant à la caverne, au milieu de ses frères enchaînés, après avoir contemplé à nouveau le Monde Intelligible, il essaierait de les conduire à la lumière.

Et l'on pourrait imaginer, très loin bien sûr de notre philosophie des beaux-arts, à côté du roi-philosophe, faisant le bonheur de ses sujets par sa science et sa vertu, l'artiste-philosophe y contribuant, par ses oeuvres, ne dupant personne, mais suscitant, au contraire, le désir de la Vérité.

Conclusion.

Que pouvons-nous tirer de Platon sur le plan précis qui nous préoccupe ? Fort peu, assurément, à part l'idéal de mesure et d'harmonie, propre au génie grec. Subjugué par sa métaphysique qui veut entraîner l'homme vers la Vérité, Platon y assujettit l'artiste, n'accordant à son oeuvre ni la place, ni les principes qui lui sont propres.

L'oeuvre d'art, dont l'influence est abondamment reconnue, non sans amertume souvent, doit contribuer à la formation intellectuelle, morale et politique de l'homme. C'est pourquoi Platon, après avoir constaté les tendances artistiques qui règnent, les condamne. Non, l'artiste ne doit pas imiter toutes les passions humaines, voire les attribuer aux dieux, et encourager les bassesses, ni copier le monde sensible et tromper les hommes. Il a pour tâche de préserver les moeurs et de conduire à la vraie Beauté. L'artiste sera un philosophe, ami du bien et possédant la connaissance du vrai.

Platon confond, ainsi, la philosophie spéculative et la philosophie pratique; la philosophie morale et la philosophie de l'art : l'Idée du Bien qui est aussi celle du Beau et du Vrai, unifie tous les domaines, et non seulement esthétique et morale, comme le pense J. Lameere [1]. D'autre part, la coïncidence de la beauté et de l'utilité, inséparables pour les Grecs [2] et que Platon admet, ne permet pas de distinguer les arts artisanaux des beaux-arts [3].

D'ailleurs, le but de la beauté des oeuvres de l'artiste ne serait en aucune façon, de provoquer l'admiration pour elles-mêmes, mais de la dériver vers ce qui est seul propre à être contemplé absolument : l'Idée du beau, cause

---

1. Le "problème du beau dont on veut faire son objet (esthétique) ... est plutôt celui de la Morale." (op. cit. p. 3).

2. "En admirant les vases grecs, la finesse de leur dessin, leurs contours élégants, nous oublions parfois qu'ils ont contenu des liquides ... et que ce fut là leur vrai fonction, avant de chercher à charmer les yeux."
(A. de Ridder et W. Deonna : L'Art en Grèce, p. 55).

3. "On aura toujours grande raison de dire que l'utile est beau" (Rép. V-457b).

de toute beauté : "si la beauté appartient à quelque chose encore hors du Beau en soi, il n'y a absolument aucune autre raison que cette chose soit belle, sinon qu'elle participe au Beau ... Dans ces conditions ... les autres, celles qui sont savantes, je ne les comprends plus, ... qu'on me donne pour raison de la beauté de telle chose, ou l'éclat de sa couleur, ou sa forme, ou quoi que ce soit encore d'analogue, autant d'explications auxquelles je dis bonsoir, pareillement troublé d'ailleurs en toutes. Cette raison-ci au contraire, avec une simplicité naïve, sotte peut-être, moi j'en fais mon affaire, me disant que la beauté de cette chose, n'est produite par rien d'autre sinon, ou par une présence du Beau en question ou encore une communication. " (Phédon 100cd).

L'oeuvre d'art est un degré ontologique : elle existe comme toute chose, en tant qu'elle participe à l'Idée. Sa cause efficiente n'est pas l'idéal subjectif de l'artiste, élaboré par les facultés de celui-ci, mais bien un idéal transcendant : l'Idée [1]. Sa cause exemplaire n'est pas le monde sensible et ses mirages, mais le Modèle éternel : l'Idée. Sa cause finale n'est pas le plaisir et la contemplation de l'oeuvre, mais la contemplation de la source de toute beauté : l'Idée. Tout part de l'Idée, tout y retourne. C'est la cause éternelle et universelle, et aussi longtemps qu'on en reste éloigné, on n'a rien expliqué.

Idéal sublime certes, et conséquence logique du système de Platon, mais qui empêche celui-ci d'accorder à l'oeuvre d'art sa nature et sa valeur propres.

---

1. "Pour nous, l'oeuvre est chose créée : la beauté, la bonté, la vérité qui se manifestent en elle sont autant de caractères lui appartenant en propre et lui communiquant l'indépendance et la vie. Pour Platon, au contraire, ces qualités résultent de l'étroite dépendance que l'oeuvre entretient avec son modèle idéal. "
(R. Schaerer : La Question plat. p. 158).

III.- ARISTOTE

Introduction.

Il est intéressant de remarquer combien Aristote, au style sec et sans grand souci d'élégance formelle, au discours hésitant et laborieux, dit-on, a une attitude plus favorable à l'égard des arts d'imitation, que l'auteur des poétiques Dialogues, et qu'il n'exige pas pour eux un idéal irréalisable.

Mais on ne s'étonne guère : le réalisme d'Aristote devait lui permettre de donner aux oeuvres de l'homme leur vraie place et de porter sur elles un jugement non entaché de préoccupations étrangères à leur nature [1].

En effet, pour lui, ni la nature, ni l'art ne produisent des reflets d'une seule authentique Réalité; le monde sensible, malgré ses changements perpétuels, les oeuvres d'art, même si elles l'imitent, ne sont pas des apparences trompeuses qu'il faut à tout prix transcender [2].

1. "Aristote est le premier qui, doué d'un esprit positif et libre de tout préjugé, ait entrepris de faire de l'art et de ses oeuvres une étude sérieuse et vraiment scientifique, en y appliquant sa méthode. Ce qu'il a fait pour les oeuvres de la nature et de l'esprit, il l'a fait aussi pour les oeuvres de l'art, particulièrement pour l'art tragique." (Bénard : L'esth. d'Aristote, p. 894).

2. "L'art est une imitation, non d'une ombre, comme le dit Platon, mais de la réalité." (De Wulf : Hist. de la phil. médiévale. p. 81).

Nos sens ne sont pas seulement l'occasion, en nous découvrant des ombres, de provoquer en nous la réminiscence des Idées. Ils sont l'instrument de la connaissance particulière et c'est à partir de celle-ci que l'intelligence élabore l'idée universelle : "... de la sensation vient ce que nous appelons le souvenir, et du souvenir plusieurs fois répété d'une même chose vient l'expérience. Et c'est de l'expérience ... que vient le principe de l'art et de la science, de l'art en ce qui regarde le devenir, et de la science en ce qui regarde l'être." (Sec. Anal. B-19, 100a-3/9).

Ainsi la forme intelligible, loin d'être dans un monde supra-sensible, se trouve en puissance dans les objets sensibles [1] et l'intelligence peut la découvrir et la faire passer à l'acte, grâce à la saisie première des sens : les idées n'existent que dans l'esprit et ne constituent pas la norme de la réalité et le Modèle [2].

"Où donc travaille-t-on en fixant les yeux sur les Idées" ? (Mét. A-9; 991a-22/23), demande Aristote, rejetant les Modèles séparés.

---

1. "L'intelligible, ... n'a pas une existence "séparée", comme le voulait Platon; l'intelligible est immanent aux objets et ne se manifeste à nous que dans le monde sensible." (Piat : Aristote, p. 196).

2. "La plus importante question à poser, ce serait de demander ce qu'enfin confèrent les Idées aux êtres sensibles, soit aux êtres éternels, soit aux êtres générables et corruptibles. En effet, elles ne sont pour ces êtres causes d'aucun mouvement, ni d'aucun changement. Elles ne sont non plus d'aucun secours pour la science des autres êtres (elles n'en sont pas, en effet, la substance, sinon elles seraient en eux), ni pour expliquer leur existence, car elles ne sont pas immanentes aux êtres participés ... D'ailleurs, les autres objets ne peuvent provenir "des" Idées (ἐκ) dans aucun des sens où l'on entend d'ordinaire cette expression "de". Quant à dire que les Idées sont des paradigmes (παραδείγματα) et que les autres choses en participent, c'est prononcer des mots vides et faire des métaphores poétiques ... En outre, il y aurait plusieurs Idées de cet être; par exemple, pour l'homme, ce serait l'Animal, le Bipède, et, en même temps aussi, l'Homme en soi. De plus, ce ne sont pas seulement des êtres sensibles que les Idées seront paradigmes, mais aussi des Idées, elles-mêmes, et par exemple, le genre, en tant que genre, sera le paradigme des espèces contenues dans le genre; la même chose sera donc paradigme et image. Et puis, il semblerait impossible que la substance fût séparée de ce dont elle est substance; comment donc les Idées, qui sont les substances des choses, seraient-elles séparées des choses?" (Mét. A-9; 991a-8, 991b-3).

Pour lui, c'est l'artiste, les yeux fixés sur les choses de la nature, qu'il essaie de connaître et d'imiter, qui rend raison de son oeuvre et qui en est le principe [1]. L'idée qu'il s'efforce de manifester dans la matière, il l'a élaborée en lui, à partir de ce que lui offrait la nature, et cette idée est cause exemplaire et efficiente [2]. Nous voilà bien loin de Platon condamnant ce qu'il appelle la doxomimétique. Aristote pose comme principe que "l'art imite la nature" (Phys. B-8; 194a-21/22), et si pour lui, "la nature l'emporte en exactitude et en efficacité sur toute espèce d'art" (τέχνης ἀκριβεστέρα καὶ ἀμείνων ἐστὶν ὥσπερ καὶ ἡ φύσις)(Eth. à Nic. B-6; 1106b-14/15), il ne manifeste aucun dédain pour l'art et n'attend pas qu'il soit ce que sa nature même l'empêche d'être.

---

1. "La statue a pour causes l'art du statuaire et l'airain ... Mais ces causes ne sont pas de même nature : l'une est cause matérielle, l'autre est cause motrice." (Mét. Δ -2; 1013b-3/9).

2. "On appelle encore principe, l'être dont la volonté réfléchie meut ce qu'il meut et fait changer ce qui change : par exemple ... les arts." (Mét. Δ 1; 1013a-34/36).

a) L'art imite la nature.

Aristote ne cesse de répéter que l'art imite la nature. Cette assertion semble revêtir une double portée. Tout d'abord, l'art, pris dans son sens large, englobant aussi bien arts artisanaux que beaux-arts, imite la nature, en tant que comme elle, il donne naissance à des êtres.

D'autre part, l'art imite la nature, en tant qu'il élabore à partir de ses données sa cause exemplaire. Et ici, il s'agit plus particulièrement des beaux-arts : musique, poésie, peinture, sculpture, qui imitent les sentiments, les couleurs, les attitudes, les formes que révèle la nature.

1. Etudions d'abord l'art en tant qu'empruntant le rôle de la nature et produisant les êtres qui lui sont propres.

Recherchant l'origine des êtres sensibles, Aristote dit : "Parmi les choses qui sont engendrées, les unes sont des productions de la nature, les autres de l'art, les autres du hasard." (Mét. Z-7; 1032a-12/13). Le hasard n'est qu'une cause accidentelle, car "le hasard et la fortune sont causes des faits dont l'intelligence ou la nature pourrait être causes." (Phys. B-II; 198a-5/6).

Mais voyons en quoi les deux autres causes produisant des êtres, art et nature, se ressemblent d'une part, en s'opposant de l'autre.

Les êtres artificiels et les êtres naturels ont le caractère commun de posséder une matière : "... tous les êtres qui sont engendrés soit par la nature, soit par l'art, ont une matière, car chacun d'eux est capable à la fois d'être et de ne pas être, et cette possibilité, c'est la matière qui est en lui." (Mét. Z-7; 1032a-20/22). Mais le mot matière est d'une portée tout autre pour les êtres naturels et pour les êtres artificiels. En effet, "dans les choses naturelles, elle préexiste." (ἐν δὲ τοῖς φυσικοῖς ὑπάρχει οὖσα) (Phys. B-2; 194b-8). La nature n'a pas à choisir la matière sur laquelle elle opère : aucun calcul pour elle, elle est elle-même matière des êtres qu'elle en-

gendre, comme elle est leur forme, leur cause efficiente, leur cause finale [1]. Les éléments, le sang, c'est encore la nature.

Tandis que les arts "font leur matière, les uns absolument, les autres l'approprient à leurs besoins."(Ibid. 194a-33/34). La pierre, le bois, l'airain, les briques : voilà la matière qu'informent les arts, qu'ils doivent choisir ou préparer; et cette matière leur est extérieure, offerte par la nature; ce sont des êtres naturels en acte, et ne manifestant pas le degré d'indétermination de la matière de la nature [2]. Cela explique le caractère accidentel de la forme artificielle, dont nous parlerons plus loin. Cependant pour les êtres naturels comme pour les êtres artificiels la matière peut être cause d'obstacle à la forme : "Le passage de la puissance à l'entéléchie dans la production artistique (ἀπὸ διανοίας) se définit : la volonté de l'artiste se réalisant sans rencontrer aucun obstacle extérieur ... la maison sera en puissance si aucun obstacle dans le patient, c'est-à-dire dans la matière, ne s'oppose à ce qu'il devienne une maison ... Il en sera de même aussi pour tous les autres êtres qui ont en dehors d'eux-mêmes le principe de leur génération. Quant aux êtres naturels, qui ont en eux-mêmes le principe de leur actualisation (ἐν αὐτῷ τῷ ἔχοντι) ils seront en puissance d'autre chose par eux-mêmes, si rien d'extérieur ne s'y oppose." (Mét.Θ -7; 1049a-5/14). La matière peut donc expliquer, en partie [3], pour les arts et pour la nature la difficulté de manifester la forme et les échecs téléologiques [4].

---

1. "... ce dont les êtres viennent est nature, et la forme suivant laquelle ils sont produits est aussi nature ... Enfin, ce par quoi la génération se fait est également nature, mais la nature prise au sens de forme et spécifiquement identique, quoique résidant en un autre être, car c'est l'homme qui engendre l'homme." (Mét. Z-7; 1032a-22/25).
"La nature est fin et cause finale." (Phys. B-2; 194a-28/29).(Ἡ δὲ φύσις τέλος καὶ οὗ ἕνεκα)

2. "Provenir de", "venir de", se dit d'abord de ce dont une chose est faite, comme d'une matière; ce premier sens peut être envisagé lui-même de deux façons : selon le genre premier, ou selon l'espèce dernière; par exemple, pour le premier cas, comme tous les fusibles viennent de l'eau, et pour le second, comme la statue provient de l'airain." (Mét.Δ -24; 1023a-26/29).

3. "On peut chercher cependant à fixer les traits généraux de la réalité causale du hasard. Saint Thomas lui assigne les formes suivantes : (In Metaph., lib. VI, lect. 3, n. 1210 Cathala) la rencontre en un point, de deux causes qui n'ont pas de subordination entre elles, - la déficience de l'agent, qui doit abandonner son oeuvre à mi-chemin, - la résistance de la matière, qui ne se laisse point imposer la forme voulue par l'agent."
(Mansion : Introd. à la phys. arist., p. 298).

4. "Si donc il y a certaines choses artificielles où ce qui est correct est déterminé téléologiquement, tandis que les parties fautives ont été entreprises en vue d'une fin mais manquées, de même en est-il pour les choses naturelles, et les monstres sont des erreurs de la finalité." (Phys. B-8; 199b-36/39).

Si l'on passe à la cause efficiente et formelle des êtres naturels et à celle des êtres artificiels, l'on constate que leur nature est bien différente. En effet, "chaque être naturel ... a en soi un principe de mouvement" (Phys. B-1; 192b-13/14) et ce principe est la nature elle-même : "la nature ... est le principe du mouvement des êtres naturels. " (Mét. Δ-4; 1015a-17/18). Les êtres artificiels, eux, ont "leur forme dans l'esprit de l'artiste [1]," (ἀπὸ τέχνης γίγνεται ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ), (Mét. Z-7; 1032b-1) et "un lit, un manteau et tout autre objet de ce genre, ... dans la mesure où il est un produit de l'art, ne possède aucune tendance naturelle au changement. " (Phys. B-1; 192b-16/19).

L'oeuvre d'art reçoit sa forme de l'artiste et celle-ci, s'ajoutant à un être naturel en acte est accidentelle, et comme telle ne communique pas à l'être artificiel la puissance de produire un être pareil à lui-même : "Il n'y a ... pas pour les formes des objets artificiels, génération et corruption. " (Mét. Λ-3;1070a-15/16). Si un objet artificiel donnait naissance à un être, celui-ci serait produit par sa matière, être naturel, et semblable à elle : "si l'on enfouit un lit et que la putréfaction ait la force de faire pousser un rejeton c'est du bois, non un lit, qui se produira; cela montre qu'il faut distinguer la façon conventionnelle et artificielle, qui existe par accident dans la chose, et la substance qu'elle est et qui subit tout cela en subsistant d'une façon continue. " (Phys. B-1; 193a-13/18). Mais si l'artiste ne peut communiquer à son oeuvre un principe vital, une âme [2], il n'en reste pas moins que par son art, il "exécute ce que la nature est impuissante à effectuer" (ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι). (Phys. B-8; 199a-15/16).

---

1. "Il pourrait arriver qu'un homme étant médecin, fût lui-même la cause de sa propre santé;et cependant ce n'est pas en tant qu'il reçoit la guérison qu'il possède l'art médical; mais, par accident, le même homme est médecin et recevant la guérison; aussi les deux qualités peuvent-elles se séparer l'une et l'autre. De même pour toutes les autres choses fabriquées; aucune n'a en elle le principe de sa fabrication : les unes l'ont en d'autres choses et hors d'elles, par exemple une maison et tout objet fait de main d'homme; les autres l'ont bien en elles-mêmes, mais non par essence, à savoir toutes celles qui peuvent être par accident cause pour elles-mêmes. " (Phys. B-1 ; 192b-23/32).
   Ainsi, le cas du médecin se guérissant lui-même n'affaiblit nullement l'assertion : "les sciences poétiques ... sont des principes de changement dans un autre être. " (Mét. Θ-2; 1046b-4).

2. "Supposons, par exemple qu'un instrument, tel que la hache, fût un corps naturel : la quiddité de la hache serait sa substance, et ce serait son âme ... Mais en réalité, ce n'est qu'une hache. En effet, ce n'est pas d'un corps de cette sorte que l'âme est la quiddité et la forme, mais d'un corps naturel. " (De l'Ame B-1; 412b-11/16).

Aristote montre bien les déficiences de l'art, puissance créatrice imparfaite eu égard à la nature; mais il n'en méprise pas pour autant l'homme et ses oeuvres. Le rôle de celui-ci n'étant pas de produire des êtres vivants, aucun grief ne peut être formulé contre son ingéniosité qui tente d'imiter la nature et de parachever celle-ci en mettant son empreinte intelligente dans les matériaux qu'elle offre à son talent.

Un dernier trait que se partagent nature et art, est que tous deux oeuvrent en vue d'une fin : "les choses artificielles sont produites en vue de quelque chose, les choses de la nature le sont également." (Phys. B-8; 199a-17/18).

Mais le principe posé, il faut distinguer : la nature produit des êtres naturels, elle est elle-même cause finale; tout part d'elle, tout aboutit à elle. Rien qui ne lui soit étranger dans la génération de ses êtres.

Les choses artificielles n'offrent pas ce caractère d'intériorité. Leur matière, leur cause de mouvement, tout leur est extérieur. Bien plus, l'art, forme immatérielle, produit des êtres matériels : "la maison vient de la maison qui est dans l'esprit." (Mét. Z-9; 1034-23/24).

Ainsi, l'art imite la nature, tous deux sont des puissances productrices, mais à des titres bien différents. La nature, cause d'ordre et d'harmonie, engendre, obéissant aux lois éternelles de l'univers, et ses êtres ont une beauté toute spontanée, résultant de cet ordre même [1]. L'art, aux mains des hommes, produit avec les hésitations et les lacunes inhérentes à l'intelligence humaine, et ses oeuvres manifestent une beauté péniblement obtenue au moyen de procédés établis [2]. Mais il n'en reste pas moins que les produits des arts, manifestations du "facere" humain ont une valeur propre et authentique.

---

1. "L'univers est une sorte de poème, qui se fait tout seul sous l'éternel influence de la pensée pure." (Piat : op. cit., p. 124).

2. "La Nature ... est un art, l'art le plus parfait, un art immanent à l'oeuvre; ou pour mieux dire, l'Art est une Nature seconde et imparfaite, une simple imitation qui a besoin, en tâtonnant, de chercher une voie que la Nature trouve d'emblée. Donc la nécessité d'une préconception distincte du modèle, d'une recherche, d'une délibération, ne sont qu'une imperfection : cela ne signifie pas différence de nature, mais différence de degré et de perfection; ce qui fait la supériorité de la Nature, c'est la préexistence de "l'idée" de l'oeuvre à réaliser, sans que cette préexistence ait besoin de se dégager péniblement. (Robin : Aristote, p. 161).

Abandonnons l'"homo faber" en général, et venons-en à l'artiste et aux beaux-arts, ne recherchant pas l'utilité, mais le plaisir. Et pour cela, voyons le second aspect du principe : l'art imite la nature.

2. C'est surtout dans sa Poétique qu'Aristote traite de l'imitation entendue dans le sens que l'art emprunte ses formes à la nature. Il débute par ces mots : "Nous nous proposons de traiter de la production poétique elle-même et de ses divers genres, de dire quelle est la fonction de chacun d'eux, comment on doit construire une fable, dans le dessein d'obtenir le beau poétique." (I; 1447a-7/10).

Ces considérations sur la comédie, la tragédie, l'épopée, offrent des principes assez généraux pour être appliqués à tout art d'agrément. Nous ne retiendrons qu'eux.

Il est tout d'abord entendu que ces arts sont des arts d'imitation : "Et certes, l'épopée et la poésie tragique, et aussi la comédie, la poésie dithyrambique, la plus grande partie de l'art de jouer de la flûte et de la cithare, à les considérer en général entrent ensemble dans les arts d'imitation." (Poét. I; 1447a-13/16). [1]

Ils ne diffèrent entre eux que par l'objet qu'ils imitent, les moyens dont ils usent et leur façon de faire. Ainsi "la comédie ... est une imitation des mauvaises moeurs ... une peinture du honteux dans lequel est inclus le ridicule" (Poét. V; 1449a-32/34); son style n'est pas celui de l'épopée qui "va de pair avec la tragédie dans l'imitation des sujets sérieux" (V; 1449b-9) et qui l'obtient par "le beau spectacle offert aux yeux ... la musique ... les paroles" (VI; 1449b-32/34). Quant à la musique, elle excelle à "imiter aussi réellement que possible la colère, la bonté, le courage, la sagesse même et tous ces sentiments de l'âme, et aussi bien les sentiments opposés à ceux-là." (Polit. Θ -5; 1340a-18/21). Les arts du dessin, eux, ne nous présentent pas des couleurs éparses mais "une image aux contours bien tracés". (Poét. VI; 1450b-2/3).

Sentiments, formes, attitudes, l'artiste imite tout usant de sons, de rythmes, de couleurs, de dessins, en un mot, de moyens propres à l'art qu'il illustre.

---

1. "... ce qui rentre dans l'imitation comme la peinture, la sculpture et la poésie." (Rhét. A-11; 1371b-6/7).

Mais qu'est-ce qui le porte à imiter ainsi ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il ressent ? C'est, dit Aristote, une "tendance ... instinctive chez l'homme et dès l'enfance." (Poét. IV; 1448b-5/6). Seulement, certains y obéissent "avec art, les autres par routine." (I; 1447a-19/20).

Ainsi, pour Aristote, l'origine des oeuvres d'art est l'instinct d'imitation de l'homme [1]. Il parle cependant, une fois, dans sa Rhétorique, de l'inspiration divine : "la poésie obéit à l'inspiration divine" (ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις) (Γ -7; 1408b-19), mais ce n'est que pour excuser la démesure du langage pathétique qui use d'"épithètes en grand nombre" et de "mots étrangers", (Ibid. 11) ce qui serait une faute de goût pour un homme de sang-froid. Les auditeurs les acceptent du poète "dans un accès d'enthousiasme" parce qu'ils se "trouvent manifestement dans le même état." (Rhét. Γ -7; 1408b-17/18).

Mais le poète ne se met dans un "état passionné" que pour mieux imiter les sentiments violents : "il bouleverse, celui qui est soi-même bouleversé, il fait naître la colère, celui qui sait véritablement la ressentir." C'est pourquoi "la poésie réclame des âmes bien douées ou capables d'enthousiasme : les premiers ont de la facilité à modeler leurs caractères, les autres n'ont pas de peine à sortir d'eux-mêmes." (Poét. XVII; 1455a-29/34). On ne peut donc parler d'inspiration proprement dite. L'artiste est un être privilégié, mais dans ce sens qu'il a la faculté de ressentir violemment des impressions, des sentiments et de pouvoir ainsi mieux les imiter et mieux les communiquer à autrui.

Mais l'imitation est-elle une copie servile du modèle particulier que la nature lui présente ? Se contente-t-il de reproduire, trait pour trait, tel objet ou telle manifestation qu'il a sous les yeux ?

Aristote semble bien accorder aux oeuvres du poète, de l'artiste, une portée plus haute : "la poésie est plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire, car la poésie reste dans le général et l'histoire n'étudie que le particulier." (Poét. IX; 1451b-5/7).

---

1. "L'imitation, μίμησις , voilà bien le principe commun à tous les arts appelés depuis arts du beau et, que les anciens ... nommaient arts d'agrément. C'est leur essence, ce qui fait leur unité ... L'origine qu'il (Aristote) leur assigne, c'est cet instinct d'imitation que l'homme possède en commun avec les animaux, mais à un degré supérieur." (Bénard : op. cit., p. 860).

Cependant, la poésie nous présente des individus particuliers : c'est Oedipe, c'est Iphigénie qui nous émeuvent. Mais Aristote explique : "Le général c'est ce qu'il arrive à telle catégorie d'hommes de dire ou de faire dans telles circonstances ... c'est là le but de la poésie tout en donnant des noms particuliers aux individus." (Poét. IX; 1451b-7/10).

Ainsi, l'artiste, tout en présentant des êtres singuliers, les charge d'une valeur universelle. Ces individus particuliers manifestent une idée. Car l'artiste ne s'est pas arrêté aux données concrètes que lui offrait la nature. Il en a recherché l'essence, et c'est elle qu'il désire imiter. Ce n'est pas tel homme en colère qu'il représente, mais la colère dans son essence, ni tel autre, affligé, mais l'affliction, comme telle. Voilà à quoi s'attache l'artiste [1]. Le Monde des Idées séparées mis à part, nous sommes bien près de Platon.

Mais l'artiste ne recherche pas seulement la représentation d'une idée générale, il veut que cette manifestation soit belle et plaise : une raison de plus pour se libérer du modèle singulier, rarement parfait.

A ceux qui, considérant une oeuvre, en critiquent le manque de ressemblance avec l'objet imité "il sera possible de répondre que l'auteur a représenté les choses comme elles doivent être." (Poét. XXVI; 1460b-32/33).

Il est vrai qu'ailleurs, Aristote explique le plaisir que font éprouver aux hommes les oeuvres d'imitation par le fait que la vue des images "les instruit et les fait raisonner sur chacune et y discerner un tel ou un tel." (Poét. IV; 1448b-15/17).

Mais cela n'entame en rien, ni le principe de la manifestation d'une idée générale dans les arts d'imitation, car il est bien naturel qu'une expression universelle permette des applications singulières : la colère bien représentée suggérera immédiatement tel homme fameux par ses éclats; ni d'ailleurs, la possibilité pour l'artiste de s'éloigner de son modèle, car ce n'est pas la

---

1. "Ce que l'homme imite c'est la nature, c'est-à-dire, selon la philosophie aristotélicienne, non pas seulement l'apparence extérieure, mais l'essence interne, idéale des choses naturelles."
(Boutroux : Et. d'hist. de la phil., p. 186).

seule ressemblance qui procure le plaisir esthétique. En effet, Aristote ajoute : "... s'il arrive qu'ils n'aient pas encore vu l'objet représenté, ce n'est pas l'imitation qui produit le plaisir, mais la parfaite exécution, ou la couleur ou une autre cause de même ordre." (Poét. IV; 1448b; 17/19). La preuve en est que "dans certaines pièces ... faits et personnages tout y est inventé, et tout de même elle ne laisse pas de plaire." (Poét. IX; 1451b-19/23). Disons en passant que si Aristote ne parle pas explicitement de l'imagination créatrice, comme nous l'entendons aujourd'hui, la possibilité d'invention suggérée par la citation ci-dessus, n'en semble pas moins une manifestation [1].

Ainsi d'une part, l'artiste en tant qu'il cherche à exprimer le général peut schématiser la réalité sensible : il ne représente pas tout [2], mais l'essentiel [3]. D'autre part, il peut produire une oeuvre belle à partir d'un modèle imparfait : "les bons peintres de portraits ... avec le dessein de rendre l'aspect propre des modèles, les font ressemblants, tout en les peignant plus beaux. (καλλίους γράφουσιν)." (Poét. XV; 1454b-10/11). Certes, le moyen d'idéalisation préconisé est plutôt décevant : "un bon tableau que l'art produit, diffère de la réalité, par l'assemblage en un seul corps de beaux traits épars ailleurs." (Politique Γ -11; 1281b-13/14). Nous retrouvons le Socrate de Xénophon; et le jeu laissé à la liberté proprement créatrice de l'artiste semble assez mince dans ce choix et cette réunion de parties belles dispersées en plusieurs modèles.

Il semblerait cependant que les considérations précédentes pussent prêter au principe d'imitation posé par Aristote aux beaux-arts, une conception moins étroite que celle d'une copie minutieuse des modèles sensibles présentés par la nature et asservissement absolu de l'imitateur à l'apparence sensible [4].

---

1. "L'esthétique ancienne n'a pas mieux compris la théorie de l'art que celle de l'imagination. Dans celle-ci, elle en est restée à la pure mémoire des images; pour celui-là à la simple imitation de la nature." (Bénard, op. cit., p. 868).

2. "Celle (l'imitation) (ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική) qui se propose de tout imiter est pesante." (Poét. XXVII; 1461b-28/29).

3. "Aussi l'exactitude des détails est-elle superflue, et dans le dessin comme dans le discours fait-elle mauvais effet." (Rhét. Γ -12; 1414a-9/10).

4. "Théoriquement, Aristote admet en principe l'imitation comme l'essence de l'art, il l'admet au sens réel, étroit et vulgaire ... Mis en face des grandes oeuvres de l'art antique qu'il avait sous les yeux et qui toutes sont d'une nature idéale, il a dû imaginer lui aussi un idéal ... qui ne fût pas trop éloigné de sa théorie et de son principe, qui d'autre part, répondît à l'idée qu'il se faisait ... de l'art." (Bénard p. 870/71).

b) Phénomène esthétique.

L'artiste réalise des oeuvres, imitant la nature, dans sa puissance productrice, et lui empruntant ses modèles. Il le fait, obéissant à un instinct profond.

Mais quel but vise-t-il dans ses productions et comment parvient-il à l'atteindre ?

Aristote répond : l'oeuvre d'art doit être source d'une émotion agréable dans l'âme du sujet qui la connaît et la contemple, et cela à condition d'être une belle et bonne imitation.

Nous avons, dès lors, d'une part l'étude de l'objet du phénomène esthétique, l'oeuvre d'art, et des conditions de sa réussite, d'autre part, l'étude de l'effet qu'elle suscite comme telle, le plaisir esthétique.

1. Essayons donc de définir les conditions propres au beau artistique. Tout d'abord, l'oeuvre d'art doit manifester une idée unique qui en ordonne toutes les diverses parties. Celles-ci ont chacune leur raison d'être et la suppression d'aucune d'entre elles ne saurait s'imaginer sans porter atteinte à l'intégrité du tout : "il convient que l'imitation soit une et totale et que les parties en soient agencées de telle manière qu'une seule déplacée ou enlevée, l'ensemble se trouve modifié ou bouleversé car les faits que l'on est libre d'ajouter ou non, sans modifier sensiblement le sujet, ne font pas partie intégrante du tout. " (Poét. VIII; 1451a-30/35).

Pour atteindre à cette unité dans la multiplicité des éléments de sa production et pour que rien n'y paraisse superflu ou accessoire, il est nécessaire que l'artiste ait son oeuvre tout entière présente en lui, avant de la réaliser à l'extérieur : "Le poète quand il agence les fables et achève son oeuvre en l'écrivant doit autant que possible faire comme si elle se passait sous ses propres yeux : car, voyant les choses tout à fait en pleine lumière, comme s'il était en personne présent aux faits, il trouvera ce qui convient, et rien ne lui

échappera des détails contraires à l'effet à produire." (Poét. XVII; 1455a-22/25). Plus l'idée est vive en l'artiste, mieux celui-ci saura l'exprimer et en informer son oeuvre qui atteindra plus sûrement son but.

A cette première condition, l'idée unique, se rattache la symétrie. Pour que toutes les parties se fondent harmonieusement et s'ordonnent sans se heurter, chacune n'est développée qu'en fonction du tout et sans revêtir elle-même une importance en soi, au détriment des autres. On ne peut concevoir un peintre qui laisserait "dans son tableau un pied qui dépasserait les autres proportions de la figure, ce pied fût-il beaucoup plus beau que le reste," (Politique Γ-13; 1284b-7/10) car "la beauté consiste ... dans une certaine symétrie des membres." (Topiques III-1; 116b-21/22).

Mais unité, symétrie, ne signifient pas manque d'envergure. L'oeuvre d'art au contraire, doit offrir une "certaine grandeur" (Poét. VII; 1450b-25) qui contribue à sa beauté. Les seules limites qu'Aristote dicte à son ampleur est que celle-ci n'empêche pas le spectateur de saisir "la totalité, l'unité et l'ensemble" de l'oeuvre. (Poét. VII; 1450b-35 / 1451a-1).

Enfin, l'oeuvre d'imitation ne doit pas heurter le possible, mais être faite "en conformité avec le vraisemblable et le nécessaire." (Poét. IX; 1452a-3/7). Cependant, "l'extraordinaire est agréable," (XXV; 1460a-17) et "lorsque les faits s'enchaînent contre notre attente ... il en résulte nécessairement que de pareilles fables n'en sont que plus belles." (IX; 1452a-24). Dans les limites du vraisemblable l'artiste a le champ libre et peut imaginer des événements imprévus qui étonnent agréablement le spectateur.

Pour résumer, disons que l'oeuvre d'art est objet d'une émotion esthétique si elle manifeste une seule idée ordonnant des parties avec harmonie et se développant en une certaine ampleur, sans offrir d'éléments invraisemblables [1].

---

1. Il est intéressant de remarquer que la définition d'une belle oeuvre d'art est aussi celle de la cité parfaite : "La beauté résulte de l'heureuse harmonie de l'étendue et du nombre. Le corps politique qui réunit les plus belles proportions, d'après cette combinaison sera aussi le plus parfait." (Polit. H-4; 1326a-33/35).

2. Passons à l'aspect subjectif du phénomène esthétique. Quel est l'effet de l'oeuvre d'art sur celui qui la contemple ?

L'oeuvre d'art, dont la réalisation est un plaisir pour l'auteur, car "les hommes trouvent aussi de l'agrément à parfaire les oeuvres inachevées qui dès lors deviennent leur propre ouvrage." (καὶ τὰ ἐλλιπῆ ἐπιτελεῖν ἡδύ· αὐτῶν γὰρ ἔργον ἤδη γίγνεται)(Rhét. A-11 ; 1371b-25/26) procure du plaisir à celui qui l'admire.

Un plaisir sensible, tout d'abord, d'autant plus intense, si d'une part, ses sens sont exercés et experts à recueillir tout ce qui peut les charmer, et d'autre part, si l'oeuvre est belle, les sons harmonieux, les couleurs séduisantes, les dessins suggestifs, Aristote le souligne bien : "... il y a un plaisir correspondant à chacun de nos sens. Ne disons-nous pas, en effet, que les sensations de la vue et de l'ouïe sont agréables ? Manifestement, elles le seront d'autant plus que la faculté de sentir sera plus développée et s'exercera sur un objet plus parfait. Si ces conditions sont réalisées dans l'objet sensible et dans le sujet sentant, le plaisir ne pourra manquer de naître. " (Ethique à Nic. K-4; 1174b-26/31).

Mais, ajoute Aristote, tous ne goûtent pas aux mêmes sensations : "chacun consacre ses forces vives aux sujets pour lesquels il éprouve une préférence marquée et en employant les facultés qu'il aime exercer. Exemples : le musicien utilise le sens de l'ouïe pour les mélodies qu'il aime ... et ainsi de suite, dans les différents domaines;" (Ibid. 1174a-12/15) et le plaisir que l'on tire d'une activité choisie selon son goût, accapare et empêche de répondre aux sollicitations d'une autre : "ceux qui aiment à entendre jouer de la flûte sont dans l'impossibilité d'appliquer leur attention à des discours, s'ils entendent quelqu'un jouer de la flûte; ils prennent plus de plaisir à écouter cette musique qu'à l'autre forme d'activité ... L'activité la plus agréable détourne notre attention de l'autre, et cela d'autant plus fortement que le plaisir causé par la première est plus vif. " (E. à N. K-5; 1175b-3/9.)

Ainsi chacun suit son inclination vers un art qui s'adresse à son sens le plus apte à lui apporter le plaisir le plus intense.

Cependant, le plaisir né de l'art n'est pas purement sensible. L'artiste a exprimé une idée dans son oeuvre et l'intelligence de celui qui contemple la retrouve à travers les impressions sensibles; sa découverte cause joie et admiration : "comme il est agréable d'apprendre et d'admirer, tout ce qui s'y rapporte, fait éprouver également de l'agrément, par exemple, ce qui rentre dans l'imitation." (Rhét. A-11; 1371b-4/6).

Mais cette connaissance tirée de sensations agréables est toute spéciale et un plaisir propre s'y attache. Le sujet imité peut nous repousser dans la nature, nous l'aimons représenté par l'artiste : "des objets réels que nous ne pouvons regarder sans peine, nous en contemplons avec plaisir l'image la plus fidèle." (Poét. IV; 1448b-9/11). Ce sont les moyens séduisants dont use l'art pour le manifester qui le rendent attrayant.

Nous avons là des considérations purement esthétiques : conditions de beauté pour l'oeuvre d'art, plaisir qui en résulte, et qui peuvent entrer directement dans la philosophie des beaux-arts.

c) Morale - Art
Bonheur - Plaisir

Aristote a distingué la philosophie spéculative [1], vraie science, relevant du νοῦς θεωρητικός, étudiant les principes qui "existent de toute nécessité" et ont un "caractère éternel", (E. N. Z-3; 1139b-23) de la philosophie humaine. Les deux branches de cette dernière, la morale et l'art [2] sont des habitus pratiques dont l'objet est, au contraire, le fluctuant, le contingent : "pour ce qui est des choses susceptibles d'être autrement, il en est qui relèvent de la création, d'autres de l'action." (Z-4; 1140a-1/2). Mais ils sont pénétrés d'intelligence; en effet, la fin de la morale est "une vérité concordant avec une tendance droite" [3] (Z-2; 1139a-30/31) et celle de l'art "une création accompagnée de raison vraie." (Z-4; 1140a-20/21).

Aristote a bien insisté sur les traits propres à chacune de ces dispositions [4] : élément volontaire [5] plus important pour la morale qui poursuit le

---

1. "Si nous pouvons nous fier à Héraclide, ce fut Pythagore, qui le premier, distingua les "trois vies ... la théorétique, la pratique et l'apolaustique". (Burnet J. : Aurore de la phil. grecque, p. 110.)

2. "L'ordre pratique ... se divise en deux domaines entièrement distincts, que les Anciens nommaient le domaine de l'Agir (agibile, πρακτόν) et celui du Faire, (factibile, ποιητόν).
(Maritain J. : Art et scolastique, p. 8).

3. "La science morale a ceci de particulier qu'elle postule à elle seule ces deux fonctions intellectuelles. Une fois construite par l'intellect spéculatif, à l'aide des procédés d'analyse ... l'intellect pratique se charge, ... d'en appliquer les lois abstraites et immuables à la réalité concrète et mouvante." (Gillet : Du fondement intellectuel de la morale d'après Aristote, p. 76-77).

4. "L'homme prudent est capable de discerner ce qui lui est bon et utile, de raisonner juste sur ce qui est bien. C'est là une activité propre, distincte de ... l'art."
"Roland-Gosselin : Aristote philosophe politique, p. 509).

5. "Aristote a pourtant songé à distinguer le rôle du moraliste, pour qui l'intention compte tant, et celui de l'artiste ... pour qui la réalisation compte seule." (Lalo : Aristote, p. 96).

bien [1], fin ultime, que pour l'art [2], qui recherche le plaisir esthétique; fin de la création extérieure au sujet, au contraire de celle de l'action morale qui est la perfection intrinsèque de l'homme [3] : "aucune génération n'est identique à ses fins, de même que la construction de la maison, ne se confond jamais avec la maison elle-même ... mais il ne saurait en être ainsi du but de l'action. Le fait de bien agir, en effet, est le but même de l'action (ἔστιν γὰρ αὐτὴ ἡ εὐπραξία τέλος)" (E. N. H-11; 1152b-14/15; Z-5; 1106b-7); possibilité de degrés de perfection dans l'art, et non dans la morale [4].

D'autre part, si l'artiste et le prudent sont éclairés par la raison, leur attitude à l'égard de la vérité particulière qu'ils ont découverte n'est pas la même. L'homme agissant doit y conformer sa conduite, car pour lui aller sciemment contre cette voie droite est méchanceté. L'ignorance vaudrait mieux pour lui. Il n'en est rien pour l'artiste. Celui-ci peut en vertu de l'imitation à qui l'on autorise de ménager des surprises agréables, transformer le réel et il est plus habile pour lui de manifester qu'il ne méconnaît pas l'erreur [5] qu'il introduit dans son oeuvre : il fait ainsi preuve d'ingéniosité et de talent [6].

---

1. "S'il est exact qu'il y ait quelque fin de nos actes que nous voulons pour elle-même ... il est évident que cette fin dernière peut être le bien et même le bien suprême." (E. N. A-1; 1094a-18/22).

2. "Les arts se multiplièrent, ayant pour objet, les uns, les nécessités, les autres l'agrément." (Mét. A-1; 981b-16/17).
(Il est bien évident qu'il ne s'agit ici que de ces derniers).

3. "Le mot πράττειν désigne, pour Aristote, un acte qui demeure dans l'âme de celui qui agit, dont le but premier est d'enrichir, de perfectionner l'homme, et non d'être principe d'actes extérieurs bons. C'est ce qui le distingue du ποιεῖν, qui s'exerçant par l'art, a comme objet l'oeuvre à faire, alors que le πράττειν, s'exerçant par la vertu, a comme objet premier la bonté intrinsèque de l'être humain." (Régis : L'opinion selon Aristote, p. 164).

4. Ἀλλὰ μὴν τέχνης μέν ἐστιν ἀρετή, φρονήσεως δ' οὐκ ἔστιν. (E. N. Z-5; 1140b-21)22).

5. "Il y a des fautes heureuses, c'est avec raison qu'elles sont commises." (Lalo op. cit., p. 93).

6. "... celui, qui dans l'art, a la volonté déterminée de se tromper est préférable à celui qui se trompe à son insu. En ce qui concerne la prudence, c'est le contraire." (E. N. Z-5; 1140b-22/24).

Mais nous voudrions, tout en insistant sur la fin respective de l'art et de la morale, montrer combien Aristote est préoccupé d'utiliser le plaisir pour le bien, le bonheur de l'homme. Car il ne méconnaît pas l'attrait qu'exerce le plaisir sur l'homme qui éprouve pour lui un penchant très vif et naturel. Or "celui qui est égaré par le plaisir ou la peine cesse immédiatement de voir clairement le principe et le but de la raison qui doivent l'engager à choisir et à agir en toutes circonstances" (E. N. Z-5; 1140b-16/20). De là l'importance de savoir goûter aux vrais plaisirs.

Dans sa Rhétorique, Aristote dit bien que : "Le plaisir ... est nécessairement un bien, car tous les êtres animés le recherchent naturellement. En conséquence, les choses agréables et belles sont nécessairement bonnes. (τὰ καλὰ ἀνάγκη ἀγαθὰ εἶναι)" (A-6; 1362b-5/8). Cependant les causes du plaisir sont des plus diverses et certaines ne sont guère nobles. Il est vrai que "les plaisirs infâmes ... ne sont pas véritablement agréables [1]. Car ce n'est pas une raison parce qu'ils plaisent à ceux qui sont affligés de mauvaises dispositions, pour penser qu'ils exercent sur d'autres le même attrait que sur eux." (E. N. K-2; 1173b-21/23). C'est à l'homme vertueux qu'il échoit de porter un jugement définitif : "la mesure de toutes choses, c'est la vertu et l'homme vertueux, en tant que tel; les plaisirs véritables seront ceux qui paraissent tels à un homme de cette sorte, les choses agréables celles à quoi il prend plaisir." (E. N. K-5; 1176a-17/19).

Et c'est là que pourrait et devrait intervenir l'art. L'homme recherche le plaisir, mais il semble incapable de le ressentir de ce qui le mérite réellement [2]. L'art imite les passions, les actions humaines. Il représente la

---

1. Aristote fait des concessions aux goûts vulgaires de la "classe d'ouvriers, de mercenaires, de gens de peine" (Polit. Θ-7; 1342a-20/21) qui eux aussi assistent aux spectacles et qui recherchent "des harmonies dégénérées, d'où résultent des chant excentriques et sans mesure." (Ibid. 23/24).

   "Il faut pardonner au théâtre", dit-il, "de faire usage d'un pareil genre de musique." (Ibid. 27/28).

2. "Je crains bien ... qu'il ne faille ... travailler l'âme de l'auditeur pour lui faire concevoir des sentiments convenables de joie et d'aversion, de même qu'on retourne la terre qui doit nourrir les semailles ". (E. N. K-10; 1179b-23/26).

vie avec intensité. Peut-on rêver meilleure école ? Certes, ce qu'Aristote dit de l'art oratoire vaut aussi pour les beaux-arts : "Un juste emploi permet d'en tirer un grand profit; un emploi injuste peut être la source de grands dommages" (Rhét. A-1; 1355b- 6/7).

Quelle va être l'attitude d'Aristote, dès lors ? Va-t-il comme Platon, censurer globalement les oeuvres d'art et les soumettre à des règles morales rigoureuses ?

Le Philosophe trouve une solution pour ne pas devoir, comme le dit M. Defourny [1] "sacrifier des richesses que le génie des poètes et des compositeurs grecs a accumulées au cours des siècles." Il juge de l'art à un double point de vue. S'agit-il d'éducation, il est impitoyable, et proscrit "toute espèce de peinture ou de représentations qui blesseraient la décence" (Pol. H-17; 1136b-13/14) et flatteraient les goûts les plus bas. De même, "la musique qui entrera dans l'éducation se bornera à la mélodie et aux harmonies qui ont un caractère moral comme le mode dorien" (Pol. Θ -7; 1342a-28/30). De leur côté, la tragédie, l'épopée, considérées dans ce sens, doivent chanter des figures sublimes, des actions héroïques, la comédie doit flétrir les mauvaises moeurs qu'elle imite et en inspirer l'horreur. Elles enseignent ainsi à vibrer d'enthousiasme pour ce qui est noble, à aimer ce qui est aimable, à mépriser et à fuir ce qui est vil, et conduisent de ce fait, à la vertu, car "la vertu consiste précisément à savoir jouir, aimer, haïr comme le veut la raison" (Pol. Θ -5; 1340a-15/16).

Mais si l'on quitte ce plan pédagogique, on voit disparaître la rigueur d'Aristote, et l'on peut dire avec M. Defourny que "la doctrine d'Aristote ne nuit pas au développement esthétique", mais non, nous semble-t-il, qu'il soit "partisan de l'art pour l'art" [2], ou du moins pas comme nous l'entendons aujourd'hui. S'il lève la censure qui pesait sur lui, c'est parce qu'il lui accorde, en tant que tel, une haute portée morale. En effet, le plaisir qu'apporte une oeuvre d'art réalisée avec talent, provoque ce qu'Aristote appelle, après Pythagore, κάθαρσις . Cette purification justifie les productions artistiques, même celles qui imitent des passions que l'honnête homme se défend dans la réalité; car si celles-ci, représentées par l'art, bouleversent l'âme avec violence, elles l'en délivrent par là même, et lui font retrouver une sérénité dont bénéficie la vie réelle.

---

1. "Aristote et l'éducation", p. 137.

2. Op. cit., pp. 138, 139.

Cela vaut tout particulièrement pour la musique, car elle [1] "est une imitation directe des sensations morales" (Pol. Θ -5; 1340a-38/39) et pour le poète [2] : "la tragédie ... faisant éprouver pitié [3] et terreur [4] a pour effet d'obtenir la purgation en nous de ces émotions (ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν Poét. VI; 1449b-27/28).

Nous ne voulons pas discuter du principe même de la catharsis et de sa valeur au point de vue moral [5], mais montrer simplement que s'il est vrai qu'on "se méprendrait sur les intentions d'Aristote si l'on enfermait sa théorie dans le cadre étroit de la morale," [6] il n'en reste pas moins qu'il ne renonce à proscrire des modèles et des procédés artistiques qu'après s'être persuadé que tous pouvaient participer à l'amélioration de l'homme.

Ainsi, Aristote, tout en accordant à l'oeuvre d'art sa fin intrinsèque et en lui posant des conditions proprement esthétiques pour l'atteindre, souligne bien son rôle d'instrument certain d'action sur l'éducation et la conduite de l'homme. Le plaisir qu'elle dispense entraîne à la vertu et concourt au bonheur, non au bonheur absolu obtenu par la vie contemplative, par laquelle l'homme "ne vit plus en tant qu'homme, mais en tant qu'il possède quelque caractère divin" (E. N. K-7; 1177b-26/28), mais à celui qui occupe "le second rang" et

---

1. "Les objets qui tombent sous nos autres sens, comme le tact et le goût, n'ont aucune affinité avec les affections morales. Les images extérieures que nous voyons ne s'identifient que peu à peu avec notre sentiment; ce n'est pas là une imitation de nos affections." (Pol. Θ -5; 1340a-28/33).

2. "La purgation est le propre des arts les plus élevés ... la poésie et la musique." (Boutroux : Et. d'hist. de la phil., p. 187).

3. "La pitié est une sorte de peine causée par un mal apparent capable de nous anéantir ou de nous affliger, atteignant l'homme qui ne mérite pas d'en être atteint, quand nous présumons que nous pouvons nous aussi le souffrir." (Rhét. B-8; 1385b-13/15).

4. "La crainte est une sorte de peine ou de trouble causée par la représentation d'un mal à venir." (Rhét. B-5; 1382a-21/22).

5. "L'art ne sanctifie rien. Aristote a trop concédé au goût de son époque." (Defourny : op. cit., p. 141).

6. J. Croissant : Aristote et les mystères, p. 64.

que fait naître "l'activité de l'âme en conformité avec la vertu (ψυχῆς ἐνέργεια γίνεται κατ'ἀρετήν) (E. N. A-7; 1098a-15/16). Et par là, il participe à la formation de vrais citoyens puisque : "Vertu, telle est la fin de la cité : toutes les institutions doivent être des moyens pour arriver à cette fin" (Pol. Γ -9; 1280b-39/40).

Conclusion.

Aristote a donc donné à la philosophie des beaux-arts, une place bien définie dans l'ensemble des branches philosophiques. En recherchant plus profondément sa conception des arts d'imitation nous découvrons une première étude de l'activité artistique considérée en soi.

En effet, le parallèle qu'il établit entre la nature et l'art dégage la spécificité des êtres artificiels en général; la fin qu'il attribue aux beaux-arts, l'agrément, les conditions qu'il pose à la beauté de leurs réalisations et ses effets, les distinguent de toute autre production humaine .

D'autre part, si l'origine qu'il assigne aux oeuvres de l'artiste est un instinct qui pousse celui-ci à imiter ce qu'il connaît dans la nature, on peut admettre que cette imitation ne soit pas toute matérielle, succédant à une connaissance purement sensible.

Certes, l'artiste est frappé par l'éclat des couleurs, les formes agréables de son modèle et il ne manque pas de les manifester; bien plus, il sait les lui prêter s'il en est dépourvu, car ce qu'il recherche c'est son essence, et c'est elle qu'il essaie de traduire dans son oeuvre, lui accordant tout ce qui lui revient, "achevant la nature. "

L'oeuvre d'art, de même, où tout est accompli dans le but de plaire, est une fête pour les sens de celui qui la contemple. Mais celui-ci se fait une joie de reconnaître l'idée que l'artiste a exprimée usant des moyens suggestifs qu'il détient et qui déterminent un plaisir spécifique.

Enfin, grâce à la catharsis, Aristote peut accorder à l'artiste la liberté si précieuse à la réalisation de ses oeuvres et délivrer son talent de toute contrainte étrangère.

Ainsi, le Philosophe a su donner aux principes féconds de sa philosophie réaliste une portée propre à convenir à la philosophie des beaux-arts en tant que telle et nous en trouvons chez lui les fondements authentiques.

IV.- PLOTIN

Introduction.

Après Stoïciens [1] et Epicuriens [2] pour qui aussi, l'art imite la nature, le grand philosophe de l'école d'Alexandrie nous replonge en plein climat platonicien. La dernière voix puissante du paganisme emprunte les accents sublimes de Platon pour exalter la Beauté et lui rallier les âmes détachées des beautés relatives et éphémères du monde sensible, des oeuvres d'arts [3].

---

1. "Dicunt ... Stoici nostri duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiant, causam et materiam. Materia jacet iners, res ad omnia parata, cessatura, si nemo moveat : causa autem, id est ratio, materiam format et quocumque vult versat, ex illa varia opera producit ... Omnis ars naturae imitatio est : itaque quod de universo dicebam, ad haec transfer, quae ab homine facienda sunt. "
(Sénèque : Lettres à Lucilius, L. 7, lettre 65, 2-3).

2. "At liquidas avium voces imitarier ore
ante fuit multo quam levia carmina cantu
concelebrare homines possent aurisque juvare.
Et zephyri, cava per calamorum sibila primum
agrestis docuere cavas inflare cicutas. "(Lucrèce :De la Nature,V,1379/83).

3. "Le rôle du véritable artiste n'est jamais de copier la nature mais d'imiter, à la mesure de ses moyens humains, une Beauté en soi dont son propre idéal n'est ... qu'une image affaiblie. "
(M. de Gandillac : La sagesse de Plotin, p.60).

Or, nous l'avons vu, ce climat n'est guère propice à une philosophie des beaux-arts, proprement dite.

Plotin ne s'acharne pas sur les artistes, comme Platon, âpre dans sa lutte contre les Sophistes auxquels il assimile les imitateurs astucieux des apparences. Il parle au contraire avec admiration de leurs oeuvres, et semble craindre bien moins que son prédécesseur, leurs effets pernicieux quant à la connaissance de la vérité et à la pratique de la vertu.

Malheureusement, si Plotin défend les oeuvres d'art et ne songe pas à proscrire leurs auteurs, ce n'est pas parce qu'il accorde à celles-ci une valeur en tant que telles. Mais pour lui, l'idéal artistique platonicien semble réalisé : les imitateurs ne se contentent pas des apparences sensibles. Il procède à une réhabilitation de leurs oeuvres, réhabilitation ontologique, évidemment : "si l'on méprise les arts parce qu'ils ne créent que des images de la nature, disons d'abord que les choses naturelles, elles aussi, sont des images de choses différentes; et sachons bien ensuite que les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons (ἐπὶ τοὺς λόγους) d'où est issu l'objet naturel. " (V, 8, 1-32/36)[1].

Dès lors, pourquoi poursuivre les artistes ? N'imitent-ils pas les Essences et l'admiration que nous éprouvons pour leurs productions ne concourt-elle pas à nous faire aimer celles-ci ?[2].

De même, s'élevant contre les Gnostiques, Plotin condamne la négation des beautés qu'offre la nature[3] : "... si ce modèle n'était pas le Beau

---

1. Les lignes du texte de Bréhier et de celui d'Henry (Enn. I-III) coïncident.

2. "Plotin reconnaît dans l'art, tel qu'il le conçoit en vue de sa contemplation de l'intelligible, l'expression d'une connaissance immédiate et totale de l'essence des choses, de l'âme universelle. "
(Grabar : Plotin et les origines de l'esth. méd., p. 25).

3. "Voyez la merveilleuse variété en n'importe quelle espèce d'êtres vivants, jusqu'aux plantes elles-mêmes, avec la beauté de leurs fruits et de leur feuillage, ... Ces changements et ces transformations ne se font pas au hasard, mais selon la règle de la beauté. "
(III, 2, 13-22/29).

suprême, d'une immense beauté, qu'y aurait-il de plus beau que ce monde visible [1], monde que l'on a tort de critiquer, sinon en tant qu'il n'est pas ce modèle." (V, 8, 8-20/23).

L'homme doit avoir une échelle de valeurs juste, reconnaître la supériorité de ce qui occupe un rang plus élevé, y aspirer, mais sans pour autant renier les degrés inférieurs [2] : "Il en est qui, en voyant l'image de la beauté sur un visage, sont transportés dans l'intelligible; d'autres ont une pensée trop paresseuse, et rien ne les émeut; ils ont beau regarder toutes les beautés du monde sensible, ses proportions, sa régularité et le spectacle qu'offrent les astres malgré leur éloignement, ils ne songeront pas, saisis d'un respect religieux, à dire : "Que c'est beau, et de quelle beauté doit venir leur beauté !" C'est qu'ils n'ont ni compris les choses sensibles, ni vu les êtres intelligibles. (II, 9, 16-48/55).

Ainsi le mépris des beautés sensibles ne témoignent pas d'un attachement aux beautés intelligibles, mais au contraire d'un manque d'intuition de celles-ci, dont elles dérivent [3].

Cependant, les oeuvres de la nature, pas plus que celles de l'art, ne suscitent une admiration pour elles-mêmes. Si Plotin en parle avec enthousiasme, des unes comme des autres, c'est que pour lui : "Lorsqu'on admire une chose faite d'après un modèle, l'admiration se rapporte à l'objet d'après qui le travail a été fait." (V, 8, 8-11/12).

---

1. "... toujours il (Platon) garde le mépris du sensible et reproche à l'âme son union avec le corps." (IV, 8, 1-28/30).

2. "Il (Plotin) pourra subordonner l'expérience, il pourra même la dédaigner dans son emportement mystique, mais il sait que les individus existent, quels que soient la mesure et le mode de leur existence, et que, par conséquent, ils doivent trouver leur place dans une synthèse vraiment scientifique." (Simon : Hist.de l'Ecole d'Alex. p. 351).

3. "... ce qu'il y a de plus beau dans l'être sensible est la manifestation de ce qu'il y a de meilleur dans les êtres intelligibles, de leur puissance et de leur bonté; tout se tient, et pour toujours, réalités intelligibles et réalités sensibles; celles-là existent par elles-mêmes, celles-ci reçoivent éternellement l'existence, en participant aux premières; et elles imitent autant qu'elles le peuvent la nature intelligible." (IV, 8, 6-23/28).

De ce fait, même ceux qui paraissent ne pas s'élever au-dessus des beautés sensibles, et n'aimer qu'elles, rendent un hommage à la Source dont elles jaillissent [1].

Cette bienveillance de Plotin, s'exerçant en faveur de beautés intensément redoutées de Platon, ne le rapproche nullement du plan qui nous intéresse.

Ce dernier, désespérant de voir son idéal réalisé par les artistes, s'érigeant en maître et édictant des conditions morales et techniques à leurs oeuvres, craignant le charme intrinsèque à ces dernières, et s'attardant, pour le blâmer certes, au plaisir qu'il procure, était plus près de la philosophie des beaux-arts.

---

1. "C'est donc le monde intelligible que nous admirons effectivement dans le monde sensible et auquel nous sommes renvoyés par une dialectique nécessaire qui sépare l'ordre du désordre."
(E. Bréhier : Hist. de la phil. t. I, fasc. 2, p. 463).

a) Beauté des trois hypostases, des astres, du monde sublunaire.

Il n'y a pour Plotin qu'une beauté, celle qui coïncide avec l'Etre et le Bien [1], et tous trois vont se dégradant de concert dans sa cascade ontologique : "... la beauté est une réalité vraie, et la laideur, une nature différente de cette réalité. C'est la même chose qui primitivement, est laide et mauvaise; aussi, est-ce la même chose qui est bonne et belle, ou qui est le bien et la beauté" [2]. (I, 6, 6-21/25). (ὥστε κἀκεῖνο ταὐτὸν ἀγαθόν τε καὶ καλόν, ἢ τἀγαθόν τε καὶ καλλονή.)

Pour comprendre la production des oeuvres d'art, et leur beauté, il faut donc examiner les degrés d'être, émanant successivement et nécessairement [3] l'un de l'autre, qu'il établit; car elles aussi en font partie et naissent, comme toute chose, de la contemplation de principes supérieurs dont elles sont l'image.

---

1. "Plotin voit large; pour lui le domaine du beau est vaste comme celui de l'être. Tout être, dit-il, a reçu en partage l'attribut de la beauté dans la mesure même où il a reçu la réalité. Le beau est un transcendantal; le principe de l'être est en même temps le principe de sa beauté." (De Wulf : Et. Hist. sur l'Esth. de St. Thomas, p. 17).

2. Très peu de lignes plus loin, dans cette même Ennéade, Plotin semble subordonner le Beau au Bien. Mais c'est que là, le Beau signifie l'Intelligence et le Bien, l'Un : "... il faudra distinguer le Beau qui est le lieu des idées, du Bien qui est au delà du Beau et qui en est la source et le principe." (I, 6, 9-41/42).
C'est dans le même sens, croyons-nous, qu'il faut entendre que "le Bien n'a pas besoin du Beau, tandis que le Beau a besoin du Bien." (τὸ μὲν ἀγαθὸν αὐτὸ οὐ δεῖται τοῦ καλοῦ, τὸ δὲ καλὸν ἐκείνου.) (V, 5, 12-32/33).
Quand Plotin parle du Beau absolu, c'est du Bien, qu'il s'agit, du Premier, de l'Un :
"La réalité première, le Premier, est sans forme : à ce degré, la beauté est la nature du bien intelligible." (Ἀνείδεον ἄρα τὸ πρώτως καὶ πρῶτον καὶ ἡ καλλονὴ ἐκεῖ νοητοῦ ἀγαθοῦ φύσις.) (VI², 7, 33-21/22).

3. "Chacune (des puissances illimitées) doit donner du sien à un autre être; sans quoi, le bien ne serait pas le bien, l'intelligence ne serait pas l'intelligence; l'âme, enfin, ne serait plus elle-même, si, après le premier vivant, il n'y avait une seconde vie qui dure autant que la première." (II, 9, 3-7/12).

Voici donc sa hiérarchie : tout au haut se trouve l'Un [1], qui est "la réalité suprême ... le principe de l'être, (ἀρχὴ τοῦ εἶναι) (V, 5, 11-10), le Bien qui est au-dessus de tous les autres biens, (τἀγαθὸν ὑπὲρ τὰ ἄλλα ἀγαθά) (VI^2, 9, 6-57), la beauté totale." (VI^2, 7, 33-11).

Plotin parle avec émerveillement de cette première hypostase, inconnaissable par l'intelligence, mais dans laquelle certaines âmes, peu nombreuses, se perdent en une extase ineffable et fort rare [2].

De celle-ci [3] procède l'Intelligence qui se tourne vers le principe dont elle vient et en reçoit sa forme, les Intelligibles : "Il y a le Bien, et il y a l'Intelligence qui est bonne parce que sa vie consiste à contempler. Les êtres qu'elle contemple ont la forme du Bien, et elle les possède, dès qu'elle contemple le Bien. Le Bien vient en elle, non tel qu'il est dans sa transcendance, mais tel qu'elle peut le recevoir. Le Bien est principe, et c'est de lui que l'Intelligence a en elle les êtres qu'elle a produits" (VI^2, 7, 15-10/16). L'Intelligence est "l'image du Bien, parce qu'elle pense le Bien" (V, 6, 4-6/7).

La troisième hypostase est l'Ame universelle, qui est "le verbe de l'Intelligence."(V, 1, 3; 8). "Son existence lui vient de l'Intelligence et sa raison est en acte, lorsqu'elle contemple l'Intelligence." (Ibid. 15/16). Elle est "belle par l'Intelligence." (I, 6, 6;27).

Mais il faut distinguer en elle deux Puissances : "La partie de l'âme qui est la première (τὸ πρῶτον) [4] est en haut; toujours près du sommet, dans une plénitude et une illumination éternelles, elle reste là-bas, et elle participe, la première, à l'intelligible." (III, 8, 5-10/12). Elle est "toujours près des idées, et par sa puissance elle ordonne l'univers sans rien exécuter elle-même." (IV, 8, 2-54/55).

---

1. "L'Un de Platon était bien ... le sommet d'une hiérarchie, mais c'était à titre de mesure ou de limite; l'Un de Plotin est l'absence de limite et l'infini." (Robin : op. cit. p. 445).

2. "... il (Plotin) vit le Dieu qui n'a ni forme ni essence, parce qu'il est situé par delà l'intelligence et l'intelligible. C'est ce Dieu que, pour ma part, je (Porphyre) n'ai approché et avec qui je ne me suis uni qu'une seule fois ... Plotin lui "eut la vision du but tout proche" ... Pendant que je fus avec lui, il atteignit quatre fois ce but." (Vie de Plotin 23-10/16).

3. "Un rayonnement qui vient de lui, de lui qui reste immobile, comme la lumière resplendissante qui environne le Soleil." (V, 1, 6-28-29).

4. Henry : τὸ λογιστικὸν

C'est cette Ame divine (θεῖα ψυχή) qui contemple l'Intelligence et reçoit de celle-ci les formes. Elle les confère directement aux êtres célestes qui possèdent l'incorruptibilité de leur élément, le feu, et sa beauté : " ... le feu est beau en lui-même; parmi les autres éléments, il est au rang de l'idée; il est le plus élevé par sa position, et le plus léger de tous les corps, parce qu'il est voisin de l'incorporel: " (I, 6, 3-19/22).

L'autre partie de l'Ame universelle, la puissance naturelle et génératrice, ou la Nature, "participe à la première, procède éternellement, seconde vie issue de la première vie. " (III, 8, 5-12/13). C'est elle qui est "comme un interprète (ἑρμηνευτικὴ) qui transmet au soleil sensible les volontés du soleil intelligible, et au soleil intelligible, les aspirations du soleil sensible. " (IV, 3,11-19/20).

Elle renferme les raisons séminales (σπερματικοὶ λόγοι) que la puissance principale a déposées en elle, et a ainsi "avec un art admirable, fait les choses à l'image des êtres[1] dont elle possède les raisons, " et ordonné les "ténèbres suivant des raisons. " (IV, 3, 10; 11).

Ainsi, l'Ame universelle, sans déchoir, illumine le monde de sa beauté : "L'univers est ... devenu une demeure belle et variée, que l'Ame universelle n'a pas privée de sa présence, sans cependant s'y incorporer; elle a jugé l'univers tout entier digne de ses soins, et elle lui a ainsi donné autant d'être et de beauté qu'il était capable d'en recevoir, sans d'ailleurs rien perdre elle-même, parce qu'elle l'administre en demeurant au-dessus de lui dans le monde intelligible. " (IV, 3, 9-29/34).

Pour retracer brièvement ce processus d'émanation où chaque degré d'être et de beauté découle de celui qui lui est immédiatement supérieur, répétons que l'Un, beauté transcendante, la fait rayonner "comme la lumière

---

1. "Les événements de l'univers ne dépendent point de raisons séminales, mais de raisons plus compréhensibles appartenant à des êtres antérieurs aux raisons séminales " (IV, 4, 39-1/3), ajoute Plotin craignant que celles-ci ne fassent oublier les formes dont elles sont l'image.

resplendissante qui environne le soleil" (V, 1, 6; 29). Il la communique à l'Intelligence, qui en illumine la partie supérieure de l'Ame universelle; celle-ci, à son tour, en éclaire la Nature, dont le rôle est d'en revêtir le monde sensible.

Chaque degré se retourne vers le principe dont il émane, pour le contempler, et c'est cette contemplation qui le fait être et resplendir de la beauté qu'il est capable de recevoir, eu égard à sa puissance ontologique.

Telle est la métaphysique esthétique de Plotin.

b) Beauté des oeuvres d'art.

Un passage de la cinquième Ennéade est particulièrement éloquent quant à la conception de la beauté des oeuvres d'art de Plotin.

Il dit, en effet : "Prenons, si l'on veut, deux masses de pierre placées l'une à côté de l'autre; l'une est brute et n'a pas été travaillée; l'autre a subi l'empreinte de l'artiste, et s'est changée en une statue ... d'un dieu comme une Grâce ou une Muse, d'un homme ... que l'art a créé en combinant tout ce qu'il a trouvé de beau; il est clair que la pierre, en qui l'art fait entrer la beauté d'une forme (εἴδους κάλλος), est belle non parce qu'elle est pierre (car l'autre serait également belle), mais grâce à la forme que l'art y a introduite. Cette forme, la matière ne l'avait point, mais elle était dans la pensée de l'artiste, avant d'arriver dans la pierre. " (V, 8, 1-1/16).

Que ne pouvons-nous interrompre la citation à ce point. Nous aurions la notion d'une forme accidentelle ajoutée par l'artiste au marbre, et qui lui donne sa beauté d'oeuvre d'art. Et puisque cette forme se trouve dans la pensée de l'artiste avant d'être communiquée à ce qui est sa matière, nous pourrions accorder à celui-ci son activité propre : l'élaboration et la réalisation d'un idéal dont ses sens, ses facultés, son talent, rendraient raison. Mais comment retenir le philosophe alexandrin sur un tel plan ?

Il poursuit : "... et elle (la forme) était dans l'artiste non parce qu'il a des yeux ou des mains, mais parce qu'il participe à l'art. Donc cette beauté était dans l'art, et de beaucoup supérieure; car la beauté qui est passée dans la pierre n'est pas celle qui est dans l'art; celle-ci reste immobile, et d'elle en vient une autre, inférieure à elle; et cette beauté inférieure n'est pas même restée intacte et telle qu'elle aspirait à être, sinon dans la mesure où la pierre a cédé à l'art. Si l'art rend son produit pareil à ce qu'il est et à ce qu'il possède (il le rend beau en le conformant à l'idée de ce qu'il veut créer), il est lui-même d'une beauté bien supérieure et bien plus réelle; il possède la beauté de l'art, beauté bien plus grande que toute celle qui est dans l'objet extérieur. " (V, 8, 1-16/26).

Nous retrouvons là, l'esprit de tout le système : l'Art, Idée du monde intelligible, informe sans le quitter, l'âme de l'artiste [1]; celui-ci, vivant de la vie intellectuelle, contemple cette forme en son âme [2] et la communique à la matière, la faisant resplendir d'une beauté ajoutée à celle de la Nature, mais provenant de la même Source, le monde Intelligible.

La contemplation des Modèles est donc essentielle à la beauté de l'oeuvre et "les défauts qui se rencontrent dans les choses engendrées et dans les actions, viennent de ce qu'on s'écarte du modèle contemplé." (III, 8, 7-23/25).

Il arrive à Plotin d'user des termes de Platon pour flétrir l'artiste indigne de ce nom; ce qu'il réalise "imite (la nature) en produisant d'obscures et faibles imitations de ses oeuvres, des jouets sans prix, ni mérite." (IV, 3, 10-17/18) qui ne s'adressent "qu'à l'âme irraisonnable (ἡ ἄλογος ψυχή) (IV, 4, 40; 25).

Mais il ne lui accorde aucune importance; sa seule préoccupation est le véritable artiste, qui n'est pas un mythe.

Pour celui-ci, il est deux possibilités de parvenir à la contemplation des Idées; il peut partir des modèles sensibles [3] et d'eux, remonter par la raison discursive, puis par l'intuition intellectuelle, jusqu'aux divins Modèles : "S'il y a en nous une faculté qui, en étudiant les beautés qu'offre la symétrie dans les animaux, considère les caractères généraux de cette symétrie, elle fait partie de la puissance intellectuelle qui contemple là-haut la symétrie universelle." (V, 9, 11-6/9).

---

1. "Mais s'il y a là-bas une idée de l'homme, il y a aussi une idée de l'être raisonnable et de l'artiste, et les arts y sont aussi puisqu'ils sont des produits de l'intelligence." (V, 9, 12-26/27). Or, ces arts "possèdent la beauté." (V, 8, 1; 38).

2. "Ebenso beruht die Kunstschönheit auf einem Eidos, das in der Seele des Künstlers, nicht in seinem Auge und nicht in seinen Händen wohnt, welches in ihr bleibt, während ein anderes geringeres in den Marmor eindringt." (F. Heinemann : Forschungen über die plot. Frage, S. 313).

3. "Celui qui participe à l'art est artiste. Lui seul peut produire des oeuvres d'art, c'est-à-dire concevoir un idéal et le réaliser. Il peut concevoir son idéal de deux manières : ou bien il rapporte les idées abstraites de perceptions sensibles à leur idéal dans l'art intelligible et agit d'après cet idéal ... ou bien, il puise directement son sujet dans l'art intelligible."
(Cochez : Esth. de Plotin, p. 448/9).

Ceci vaut pour "les arts d'imitation tels que la peinture, la sculpture, la danse, l'art mimique... Quant à la musique qui étudie le rythme et l'harmonie, elle est en tant qu'elle examine ce qu'il y a d'intelligence dans ces deux choses, l'image de la musique qui s'occupe du rythme intelligible," (V, 9, 11-9/12) car "la musique dans les choses sensibles est créée par une musique qui leur est antérieure." (V, 8, 1-31/32).

Mais l'artiste peut emprunter une voie plus immédiate : contempler directement l'Idée de l'Art dans son âme, sans aucun support sensible : "ils (les artistes) font bien des choses d'eux-mêmes ... parce qu'ils possèdent la beauté en eux-mêmes. Phidias fit son Zeus, sans égard à aucun modèle sensible; il l'imagina tel qu'il serait s'il consentait à paraître à nos yeux." (V, 8, 1-36/40).

Cependant, n'y a-t-il pas une différence entre la beauté que la Nature répand en contemplant la partie supérieure de l'Ame universelle et celle que l'artiste projette, tourné vers la partie supérieure de son âme ?

Certes, Plotin nous le dit. La Nature réalise ses oeuvres sans "mains, ni pieds, ni aucun instrument naturel ou artificiel." (III, 8, 2-1/2). Elle communique la forme sans employer de "leviers", car "il y a dans la Nature une puissance fixe" qui "demeure entièrement immobile." (Ibid. 13/15). La Nature l'exprime elle-même à qui l'interroge : "... je contemple, et les lignes des corps se réalisent, comme si elles sortaient de moi." (III, 8, 4-9/10).

L'artiste, lui aussi, contemple, mais doit emprunter un secours extérieur pour manifester sa puissance immobile, l'image de l'Idée, et "il exécute ses ouvrages de ses mains." (III, 8, 2; 12).

C'est pourquoi, alors que la Nature imprime aisément et sans délibération une forme et communique à chacune de ses oeuvres, spontanément, la beauté qui lui est propre [1], l'artiste "enlève, polit, épure jusqu'à ce qu'il ait dégagé de belles lignes dans le marbre." (I, 6, 9-8/10).

---

1. Son oeuvre est belle "parce qu'elle est réalisée sans peine." (IV, 3, 10-26/27).

Voilà ce qui distingue la beauté artistique : elle est obtenue par un travail, un effort, des errements, des corrections.

Il semblerait naturel, après une aussi heureuse remarque, que Plotin s'intéressât, non plus seulement à la contemplation de l'idéal artistique, mais encore, à sa réalisation matérielle [1], et posât à l'oeuvre d'art des conditions de beauté, comme Socrate, Aristote, les Stoïciens.

Point du tout. Il ne déclare pas comme Platon que ces conditions sont insuffisantes : il les refuse catégoriquement [2]. Fidèle à sa conception univoque du beau, Plotin en veut une définition qui puisse s'appliquer à toute beauté, aussi bien intelligible que sensible, artistique, que morale : "Quelle ressemblance y a-t-il donc entre les beautés de là-bas et celles d'ici ? ... comment sont-elles les unes et les autres, des beautés ? C'est, disons-nous, parce qu'elles participent à une idée." (I, 6, 2-11/13). C'est elle qui rend raison de toute beauté : "Les autres beautés, celles des actions et des occupations, viennent de ce que l'âme y imprime sa forme." (I, 4, 6-27/29).

Comment dès lors, Plotin admettrait-il qu'il fût posé des conditions du beau ?

---

1. Grabar A. a tiré de quelques textes de Plotin, notamment, sur la vraie grandeur des objets, la vraie distance qui nous en sépare, (II, 8, 1), sur la forme qui est lumière (II, 4, 5), sur la ressemblance nécessaire qui doit s'établir entre le sujet et l'objet pour que la contemplation soit possible, (I, 6, 9), sur le fait que l'impression a lieu où se trouve l'objet, (IV, 6, 1) des conclusions techniques très intéressantes quant à la répercussion de ces notions sur les oeuvres d'art.
   Il déclare que "les idées de Plotin n'ont dû exercer aucune influence sur l'activité des artistes de son temps" (op. cit. p. 30) mais que c'est "surtout ... dans l'oeuvre chrétienne de la Basse Antiquité que se manifestent les tendances nouvelles de l'art qui trouve un commentaire idéologique si précieux chez Plotin."
   Ce qui caractérise ces oeuvres, c'est que tout y concourt comme le voulait Plotin, à faire transparaître l'Intelligible et à en permettre la contemplation. Entre autre, A. Grabar note l'éclairage particulier de ces oeuvres : "... image de lumière qui enveloppe un personnage et le rend transparent, c'est-à-dire désincarné, forme pure qui s'offre à l'âme." (op. cit. p. 26).

2. Plotin fait "consister formellement la beauté des oeuvres d'art dans leur participation à la beauté de l'art intelligible, et non dans une qualité ou une disposition quelconque produite par l'artiste dans une matière préexistante." (Cochez : op. cit. p. 450).

Aussi déclare-t-il : "Qu'est-ce donc qui tourne et attire les regards des spectateurs, et leur fait éprouver la joie dans la contemplatoin ? ... Tout le monde, pour ainsi dire, affirme que la beauté visible est une symétrie [1] des parties les unes par rapport aux autres et par rapport à l'ensemble; à cette symétrie s'ajoutent de belles teintes; ... pour qui pense ainsi, l'être beau ne sera pas un être simple, mais seulement et nécessairement un être composé; de plus le tout de cet être sera beau; et ses parties ne seront pas belles chacune par elle-même, mais en se combinant pour que leur ensemble soit beau. Pourtant, si l'ensemble est beau, il faut bien que ses parties soient belles, elles aussi ... De plus, des couleurs qui sont belles, comme la lumière solaire, seront, dans cette opinion, en dehors de la beauté, puisqu'elles sont simples [2] et ne tirent pas leur beauté de la symétrie des parties. Et l'or, comment est-il beau ? Et l'éclair que l'on voit dans la nuit, qui fait qu'il est beau ? Il en est de même des sons; la beauté d'un son simple, s'évanouira; et pourtant bien souvent, chacun des sons qui font partie d'un bel ensemble est beau à lui seul ... Et si passant aux belles occupations et aux beaux discours, on veut voir encore dans la symétrie la cause de cette beauté, que vient-on parler de symétrie dans les belles occupations, dans les lois, dans les connaissances ou dans les sciences ? ... La vertu qui est une beauté de l'âme et bien plus réellement une beauté que celles dont nous parlions : en quel sens y aurait-il là des parties symétriques ? ... Et l'intelligence, qui est isolée, en quoi consistera sa beauté ?" (I, 6, 1-17/59).

Si Plotin refuse la proportion, comme condition de beauté, il rejette évidemment la grandeur : "Mais une forme nous touche autant, qu'elle soit en un être de petite masse ou de grande taille, si elle a la force de créer des dispositions dans l'âme du spectateur, ce n'est pas à l'étendue de la masse qu'il faut attribuer la beauté" [3] (V, 8, 2-21/24).

---

1. "La beauté consiste moins dans la symétrie que dans l'éclat qui brille en cette symétrie, et c'est cet éclat qui est aimable." (VI^2, 7, 22-25/26).

2. "Le premier exemple qu'invoque Plotin pour sa démonstration devait être infirmé par l'analyse spectrale; c'est celui de la lumière solaire, considérée comme le modèle parfaitement simple de toutes les couleurs indécomposables."
(M. de Gandillac : op. cit., p. 50).

3. "... il (l'univers) est beau non par la grandeur mais par le Beau en soi." (VI^2, 6, 1-24/25).

Quant à la couleur [1], Plotin en parle abondamment, mais c'est pour lui donner un sens ontologique, la confondre avec la lumière qui est elle-même un rayonnement de la Source de l'être et de la beauté.

Elle est l'éclat de la forme, la forme elle-même : "Le beauté d'une couleur simple lui vient d'une forme qui domine l'obscurité de la matière et de la présence d'une lumière incorporelle qui est raison et idée." (I. 6, 3-17/19).

La seule condition que Plotin agrée pour la beauté, est l'unité, communiquée [2] par la forme : "... l'idée s'approche, et elle ordonne, en les combinant, les parties multiples dont un être est fait ... La beauté siège donc en cet être, lorsqu'il est ramené à l'unité, et elle se donne à toutes ses parties et à l'ensemble."

Mais la beauté de l'objet dépend naturellement pour Plotin du degré ontologique de la forme qui l'unifie.

C'est pourquoi il porte un jugement, sur les oeuvres d'art, si éloigné des considérations artistiques : "Les plus belles statues sont les plus vivantes, même si d'autres ont des proportions plus justes; et un homme laid vivant est plus beau que la statue d'un homme beau. C'est parce qu'il est plus désirable; mais il est plus désirable, parce qu'il a une âme; il a une âme parce qu'il possède davantage la forme du bien; il la possède davantage, parce que la lumière du bien a fait briller ses couleurs." (VI^2, 7, 22-29/34).

Où est l'artiste d'Aristote, donnant par son talent de la beauté et de l'agrément à l'imitation d'êtres repoussants dans la nature ?

---

1. "... la lumière et la couleur occupent une place prépondérante dans sa conception esthétique, mais il en parle dans un sens que n'auraient saisi ni Parrhasius ni Cicéron ... la lumière n'est pas cet accident extrinsèque qui s'étend à la surface des choses... Elle est la substance même."
(De Wulf : Essai hist. sur l'esth. de St. Thomas. p. 17/9).

2. "Il y a beauté lorsque l'unité tient unies les parties."
(VI^2, 9, 1;15).

c) Connaissance et contemplation du beau.
Le philosophe, le musicien, l'amant.

Ce qui précède ne peut nous faire attendre de Plotin une étude spécifique de la connaissance du beau artistique et de ses effets propres.

Certes, il parle de statues vivantes, de belles peintures, d'agréables mélodies, mais l'admiration et l'amour qui jaillissent dans l'âme, naissent de la forme intelligible dont nous retrouvons l'image en elles, et c'est elle qui suscite notre enthousiasme, non pas en tant que représentée et manifestée par l'artiste, mais en tant que retrouvée et contemplée dans l'âme.

Les oeuvres d'art ne sont donc qu'un écran recevant une projection de la Beauté. L'homme, les considérant et les admirant, se prépare à la vision de la Source lumineuse du pâle éclat qui frappe ses sens.

Plotin explique la connaissance de la beauté sensible en générale qui se ramène du reste à toute autre connaissance partant des sens. L'âme "possède ... la raison discursive : celle-ci juge les représentations sensibles, les combine et les divise; elle considère aussi sous forme d'images les conceptions qui viennent de l'intelligence, et opère sur ces images comme sur les images fournies par la sensation; enfin, elle est encore la puissance de comprendre, puisqu'elle discerne les nouvelles images des anciennes, et qu'elle les accorde entre elles en les rapprochant, d'où dérivent nos réminiscences." (V, 3, 2-7/14).

Tel est le processus de la connaissance. Les sens fournissent à la raison discursive, puissance moyenne [1] de l'âme, les images des objets sensibles; l'intelligence, partie supérieure de l'âme "qui reste toujours dans l'intelligible", (IV, 8, 8;3) lui communique [2] les formes intelligibles : la raison discursive compare et juge.

---

1. "Les actes de l'intelligence viennent d'en haut, comme les images issues de la sensation viennent d'en bas. Pour nous, nous sommes cette partie principale de l'âme, qui est intermédiaire entre deux puissances, l'une inférieure et l'autre supérieure, la sensation et l'intelligence." (V, 3, 3-35/44).

2. "... la raison discursive ... est une partie purifiée de l'âme, elle reçoit en elle les traces de l'intelligence." (V, 3, 3-11/12).

Quand il s'agit de la connaissance d'objets beaux, "la faculté de l'âme qui correspond à cette beauté la reconnaît ... Peut-être se prononce-t-elle ... parce qu'elle s'ajuste à l'idée qui est en elle et qu'elle s'en sert pour juger. " (I, 6, 3-1/4).

Plotin fait cependant une remarque à propos des sens les plus accessibles au beau : "Le Beau se trouve surtout dans la vue; il est aussi dans l'ouïe, dans la combinaison des paroles et de la musique de tout genre; car les mélodies et les rythmes sont beaux." (I, 6, 1-1/3). Mais il n'insiste guère sur cette beauté saisie par les sens, sinon pour nous dire que celui qui s'en contente "ne recherche qu'une beauté inférieure" et que "s'occuper de cette image du vrai, et se laisser attirer par elle, c'est être trompé par l'attrait qu'elle possède." (IV, 4, 44-26/29).

Pour éviter d'être "ensorcelé", il faut avoir les yeux fixés sur le Beau véritable, c'est-à-dire, pour l'homme, sur son âme [1], ou plus exactement sur la partie supérieure de son âme, l'intelligence, qui renferme les intelligibles.

Que l'homme donc s'efforce de "cesser de regarder et, fermant les yeux, (d') échanger cette manière de voir pour une autre," (I, 6, 8-24/25) qu'il essaie de vivre de la vie intellectuelle, car "l'âme réduite à l'intelligence est d'autant plus belle ... l'intelligence et ce qui en vient c'est, pour l'âme, une beauté propre et non pas étrangère." (I, 6, 6-17/18).

Et Plotin décrit les effets suscités par la Beauté, mais il s'agit évidemment de "beautés plus élevées, qu'il n'est pas donné à la sensation d'apercevoir" (I, 6, 4-1/2) : "la stupeur, l'étonnement joyeux, le désir, l'amour et l'effroi accompagnés de plaisir." (I, 6, 4-16/17).

Ces effets sont ressentis certes, devant les oeuvres d'art en tant que celles-ci sont belles, mais comme leur beauté est un mince filet de la Lumière, les sentiments qu'elle provoque sont un faible mouvement de l'âme, et qui n'a d'autre but que de faire désirer la saisie de la vraie Beauté.

---

1. "... lorsqu'on la (l'âme) considère à l'état de pureté ... on lui trouve le même prix qu'à l'âme du monde et plus de prix qu'à tous les êtres corporels." (V, 1, 2-44/47).

Pour y goûter l'âme doit se purifier et "fuir la société du corps" (II, 9, 6;40). Alors seulement "elle appartient tout entière au divin, où est la source de la Beauté, et d'où viennent toutes les choses du même genre." (I, 6, 6-14/16).

Le philosophe alexandrin admet, comme Platon, des âmes privilégiées pour arriver à cette contemplation : "Que devra être celui qui s'élève ainsi ? ... A sa première naissance, il entre dans le germe d'un homme qui deviendra un philosophe, un ami du beau, un musicien, ou un amant. Oui, le philosophe, l'ami des muses et l'amant doivent s'élever." (I, 3, 1-5/10).

Le philosophe "a une disposition naturelle à s'élever ... Mais sa marche est incertaine, et il a besoin d'un guide; il faut lui montrer la route et le conduire; car il est détaché des choses sensibles, et depuis longtemps. (Δεικτέον οὖν καὶ ἀκτέον βουλόμενον καὶ αὐτὸν τῇ φύσει καὶ πάλαι λελυμένον.) Il faut donc lui donner les sciences (μαθήματα) pour l'habituer à la notion des êtres incorporels et assurer en lui cette notion ... puis, après les sciences, il faut lui enseigner les arguments de la dialectique et en faire un dialecticien" (I, 3, 3-1/10), car "la dialectique ... en est la partie précieuse (de la philosophie) ... elle porte sur des réalités, et sa matière, ce sont les êtres" (I, 3, 5-9/12).

C'est donc sa recherche de l'être qui conduit le philosophe dans le ciel intelligible.

Le musicien et l'amant sont plus près de nos préoccupations : ils s'élèvent au monde supérieur portés par leur poursuite des intelligibles, en tant que Modèles de beauté et objets d'amour.

Le musicien "est ému et transporté par la beauté; ... il est sensible à tous les sons et à leur beauté; dans les chants, il évite toute discordance et tout désaccord; dans les rythmes, il recherche la mesure et la convenance. Après les sonorités, les rythmes et les figures perceptibles aux sens, il doit séparer la matière en laquelle se réalisent les accords ... et arriver à

saisir la beauté de ces rapports en eux-mêmes; il doit apprendre que les choses qui le transportaient de joie sont des êtres intelligibles, à savoir, l'harmonie intelligible, la beauté qui est en elle et d'une manière absolue, la beauté et non pas telle beauté particulière." (I, 3, 1-20/33).

Les "sons sensibles" entraînent ainsi celui qui y goûte vers l'harmonie intelligible, comme des peintures rappellent "l'image ... d'un être situé dans le monde intelligible." (II, 9, 16-46).

Et c'est là pour Plotin la fin des oeuvres de l'artiste : par le reflet de beauté qu'elles manifestent, provoquer la recherche et l'amour du Beau [1]. Car le mouvement qui porte vers leur beauté "est le désir ... que notre âme a primitivement du Beau" (III, 5, 1; 5), et la nostalgie de le retrouver [2].

Plotin parle de l'amant dans les termes de Diotime : "L'amant, lui, a quelque réminiscence de la beauté; mais, séparé d'elle, il est incapable de comprendre ce qu'elle est; il lui faut des beautés visibles pour être ému et transporté. Il faut donc lui apprendre à ne pas s'extasier devant un seul corps; il faut le faire penser à tous les corps, en lui montrant que la beauté, qui est identique en tous, est différente d'eux, que cette beauté, leur vient d'ailleurs, et qu'elle se manifeste davantage dans les sortes d'êtres différents des corps [3], tels que les belles occupations et les belles lois." (I, 3, 2-2/9). Et Plotin ajoute : "on lui montre la beauté dans les arts, les sciences et les vertus (καλὰ... δεικνύντα... ἐν τέχναις καὶ ἐν ἐπιστήμαις καὶ ἐν ἀρεταῖς) ... il faut monter graduellement des vertus à l'intelligence et à l'être." (Ibid. 10/13).

---

1. "Quand, partant de cette beauté d'ici-bas, ils ont souvenir de celle d'en haut, ils ne se plaisent plus à l'une que parce qu'elle est l'image de l'autre." (III, 5, 1-34/36).

2. "... la morale, l'esthétique et la science ... (sont) des propédeutiques au "seul à seul" ... à l'union mystique." (M. de Gandillac : op. cit., p. 119).

3. "Si on voit les beautés corporelles, il ne faut pas courir à elles, mais savoir qu'elles sont des images, des traces et des ombres, et il faut s'enfuir vers cette beauté dont elles sont les images." (I, 6, 8-6/8).
(Ἰόντα γὰρ δεῖ τὰ ἐν σώμασι καλὰ μήτοι προστρέχειν, ἀλλὰ γνόντας ὡς εἰσιν εἰκόνες καὶ ἴχνη καὶ σκιαὶ φεύγειν πρὸς ἐκεῖνο οὗ ταῦτα εἰκόνες.)

Il accorde ainsi aux arts, nommés avec la science et la vertu, d'être ce que Platon désirait qu'ils fussent : l'occasion de se détacher des beautés sensibles, d'atteindre les Modèles.

En les revêtant d'une telle dignité, Plotin s'écarte définitivement de la fin propre aux oeuvres d'arts, le plaisir, dont Platon, pour le blâmer, se préoccupait fort.

Conclusion.

Pour Plotin, l'oeuvre d'art fait partie d'une échelle ontologique, et c'est à ce titre qu'il s'y intéresse et en juge.

Elle existe, elle est belle, par sa participation à l'intelligible, comme tout être. Ce qui la distingue est la contemplation moins parfaite dont elle naît, partant, une moindre perfection d'être.

Cependant, Plotin se penche parfois sur les beaux-arts en tant que tels. Occasionnellement certes, et pour illustrer la démonstration d'une autre notion.

Ainsi, parlant du mouvement, en termes aristotéliciens d'ailleurs [1], il image son exposé par cet exemple : "Dans la première sorte de mouvement (où l'airain passe à l'état de statue) survient une forme nouvelle, que produit le mouvement; mais la puissance ... qui est en la seconde sorte de mouvement (le danseur en train de danser) ne garde rien de ce mouvement après qu'il a cessé." (VI^1, 3, 22-10/12).

Mais ce n'est là, pour nous, qu'une lueur fugace. Plotin poursuit l'étude qui l'a amené à cette digression. Il est vain, bien sûr, de le regretter, mais on ne peut s'empêcher de le faire.

Cependant, abandonnons les principes propres de la philosophie des beaux-arts au sens où nous l'entendons et entrons dans les vues ontologiques de Plotin.

---

1. "... sur le mouvement ... les termes qu'il (Plotin) emploie et les exemples qu'il donne restent aristotéliciens."
(M. de Gandillac : op. cit. p. 111).

"Le mouvement ... est un progrès de la puissance à ce dont est dite être la puissance."
(VI^1, 3, 22-3/4).

Dans sa cinquième Ennéade, il défend les arts avec chaleur, nous l'avons vu : l'artiste contemple et imite les formes qui se trouvent en son âme pour produire son oeuvre, et non les apparences sensibles; d'autre part, sa beauté est un moyen de remonter à la Beauté : Plotin ne peut réellement mieux marquer son estime pour elle.

Et puisque sa philosophie ne lui permet pas d'autre admiration, il faut bien que nous nous contentions de celle-là, même si elle n'est pas sur le plan que nous désirerions, tout en regrettant les critiques violentes de Platon contre les artistes qui refusent de le suivre, car pour les formuler il effleurait parfois le domaine propre de la philosophie des beaux-arts.

CONCLUSION GENERALE

Nous voici au terme de notre recherche. Dans notre introduction, nous accordions à la philosophie des beaux-arts des principes propres, nous demandant si nous les trouvions chez nos auteurs.

Nous devons avouer que pour Platon et Plotin, notre travail a plutôt consisté à démontrer pourquoi il était impossible de les découvrir dans leur système.

Leur philosophie, où tout est expliqué par une participation à un Monde supérieur, où tout est mis en oeuvre pour conduire à la contemplation de celui-ci [1], fait de l'artiste un homme divin, en contact avec la beauté transcendante et se perdant en elle [2].

---

1. "Ce que Plotin avait en vue dans tous ces exercices, entretiens, lectures, méditations, mortifications, c'était d'agir sur les âmes en leur imposant une sorte de retraite spirituelle; il voulait les purifier, les détacher du contact de la matière, et les conduire à l'extase." (Bidez : Porphyre, p. 47).

2. "Man ist schliesslich das aufgefasste strahlende und beseligende Sein des Gottes selbst."
(O. Becker : Plotin und das Problem der geistigen Aneignung, p. 38).

Ce climat métaphysique et mystique étouffe toute velléité d'autonomie pour l'oeuvre d'art. Elle est intégrée dans un tout, dont elle partage les principes.

Pour Platon, il est vrai, ce n'est là qu'un idéal : il supplie, découragé d'avance d'être entendu, les artistes de s'imprégner de la Réalité, de ce pas s'abandonner à la tendance qui les conduit à l'imitation des apparences.

Il se place encore, parfois, sur leur plan pour tenter de mieux les atteindre, s'appliquant à les émouvoir en leur montrant le danger d'aberration que représentent leurs oeuvres pour les hommes, et désirant les diriger dans la réalisation de celles-ci. Ses conseils sont inspirés de sa métaphysique : il voudrait que l'oeuvre d'art servît ses desseins, et cela par son honnêteté à ne pas voiler ses imperfections. Ainsi, elle laisserait l'amateur de beauté insatisfait et le tournerait vers la vraie Beauté.

Pour Plotin, l'artiste que Platon appelait de ses voeux, existe. Il ne parle qu'incidemment des pseudo-imitateurs. Il n'a donc plus à les convaincre et à s'abaisser vers eux; il abandonne, plus délibérément encore, la philosophie des beaux-arts. Cependant, pour lui, l'oeuvre d'art conduit à la Beauté, par sa beauté même : son éclat rappelle le Modèle divin, duquel il naît.

Pour tous deux, être artiste, c'est oublier le corps et la vie matérielle, vivre de la vie intellectuelle, c'est-à-dire, participer aux Idées, et contempler la Beauté divine.

Si ces considérations n'étaient qu'une explication ultime de la beauté de l'oeuvre d'art, couronnant des réflexions proprement artistiques, nous pourrions y souscrire.

Il est bien entendu qu'un Principe suprême est le dernier mot de tout et aussi de la beauté. Il est certain que l'âme instinctivement, devant une oeuvre ineffablement belle, Lui rend hommage et que c'est une tentation bien grande que d'expliquer sa beauté par Lui.

Töpffer, et bien d'autres, y succombent : "Aujourd'hui, après avoir pénétré plus avant dans la question il m'arrive ce qui a dû arriver à plusieurs, c'est d'éprouver à la fois une conviction incomparablement plus forte au sujet de l'existence réelle du beau, et une conviction incomparablement mieux raisonnée de n'en pouvoir saisir les éléments essentiels dans rien de particulier, dans rien de relatif; or, ces deux convictions sont les prémisses mêmes qui engendrent pour conclusion rigoureuse que le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu." [1]

Bien sûr ! Mais cela n'est plus de la philosophie des beaux-arts. Cependant, Töpffer aboutit à cette déclaration après des recherches minutieuses sur le plan même de l'oeuvre d'art.

Platon et Plotin, eux, ne peuvent logiquement donner une autre cause, ni une autre fin à la beauté artistique que celle du monde supra-céleste.

Retenons pourtant, qu'ils se sont penchés sur l'oeuvre d'art, qu'ils lui ont fait une place dans leur système, et les exigences qu'ils témoignent à son endroit, manifestent, pour Platon, si elle y répondait, pour Plotin, car elle y répond, leur respect et leur admiration.

Aristote, réaliste, face aux faits artistiques, leur accorde leur autonomie, et les explique en tant que tels. Toute sa philosophie se prête à l'octroi de principes propres à l'oeuvre d'art.

On peut lui reprocher de porter atteinte à la dignité de l'artiste, en donnant à son oeuvre, pour principe, un instinct assez primitif pour être partagé avec les animaux. Mais en fait, il lui accorde une bien autre gloire : il est la cause de la forme accidentelle introduite dans son oeuvre. Il ne trouve pas, en descendant en son âme, l'"idée de la statue"; il doit, au contraire, élaborer cette idée, la tirer d'un travail auquel s'appliquent toutes ses facultés, et l'oeuvre belle qu'il réalise, est sienne.

Les considérations sur l'imitation de l'artiste, faite avec talent, qui atteint la nature des choses contenue en elles en puissance, sont sans contredit, du ressort de la philosophie des beaux-arts et représentent une explication avec laquelle il faut compter.

---

1. "Réflexions et menus propos." livre 7, p. 286.

Platon et Plotin sont des artistes dans leurs écrits, au sens propre et au sens qu'ils accordent, eux, à ce mot [1]; Aristote est un homme de science, un philosophe, et entre autre, un philosophe des beaux-arts.

---

1. "Toutes les recherches, tous les aperçus qu'il (Plotin) a consignés dans ses écrits viennent ... des dieux."
"Vie de Plotin : 23; 19/21).

BIBLIOGRAPHIE

A. Générale :

1. Esthétique :

James W.	La théorie de l'émotion	Alcan Paris 1917
Jouffroy J. P.	Cours d'esthétique	Hachette Paris 1843
Lalo C.	Introduction à l'esthétique	Colin Paris 1912
Lameere J.	L'esthétique de B. Croce	Vrin Paris 1936
Lenoir R.	L'esthétique de Taine et son siècle	Rev. de phil. et de morale 1931 : 569-598.
* Lipps T.	Grundlegung der Aesthetik	Voss Hamburg u. Leipzig 1903
Malraux A.	Psychologie de l'art	Skira Genève 1947-50
Maritain J.	* Art et scolastique	Rouart Paris 1927
	De la connaissance poétique	Rev. thom. 1938 : 87-98.
Mustoxidi T.	Histoire de l'esthétique française	Champion Paris 1920
Rodin A.	* L'art	Mermoz Lausanne 1946
Töpffer R.	* Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou essai sur le beau dans les arts	Hachette Paris 1865
Valéry P.	Introduction à la poétique	Gallimard Paris 1938
Vallet P.	L'idée du beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin	Roger et Chernoviz Paris 1887

Vinci L.	Traité de la peinture	Delagrave Paris 1913
Wulf, De M.	* Etudes historiques sur l'esth. de Saint Thomas d'Aquin	Inst. sup. de phil. Louvain 1896
	* Introduction à la phil. néo-scolastique § 31 Esthétique	Inst. sup. Alcan Louvain Paris 1904
	* Histoire de l'esthétique et ses grandes orientations	Rev. néo-scol. de Louvain 1909 : 237 - 259.
	* Art et beauté	Inst. sup. Louvain 1943

2. Histoire de l'art antique :

Deonna, W.	L'esprit grec et l'esprit primitif en art	Rev. phil. de la France et de l'Etranger, Paris 1936 : 296 - 332.
Glotz, G. et Colien R.	Histoire grecque 3 vol.	Presses univ. Paris 1925.
Lavedan P.	Histoire de l'art 2 vol. I. Antiquité 1949	Presses univ. Paris 1944-49.
Lechat, H.	Phidias et la sculpture grecque au V. Siècle	Art ancien et moderne Paris 1906.
Pottier, E.	Douris et les peintres de vases grecs	Laurens Paris 1905.

3. Histoire de la philosophie antique :

Boutroux, E.	* Etudes d'histoire de la philosophie	Alcan Paris 1913
Boyancé, P.	Le culte des Muses chez les philosophes grecs	de Boccard Paris 1937
Brochard, V.	Etudes de phil. ancienne et de philosophie moderne	Alcan Paris 1912.

Decharme, P.	Critique des traditions religieuses chez les Grecs	Picard Paris 1904
Moreau, J.	L'âme du monde de Platon aux Stoïciens	Les Belles-Lettres Paris 1939
Praechter, K.	Die Phil. des Altertums, in : F. Ueberwegs-Grundriss der Gesch. der Phil. 1. Teil 12. A.	Mittler und Sohn Berlin 1926
Rhode, E.	Psyché Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité	Payot Paris 1928
Robin, L.	La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique	La Rev. du Livre Paris 1923.
	La pensée hellénique des origines à Epicure	Presses univ. Paris 1938.
Rodier, G.	Etudes de phil. grecques	Vrin Paris 1906.
Werner, C.	La philosophie grecque	Payot Paris 1938
Zeller, E.	Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung 3 Teile	Reisland Leipzig 1879-92.

B. - Spéciale :

1. Présocratiques :

Burnet, J.	* Early Greek Philosophy 3. ed. 1920 éd. fr. A. Reymond : Aurore de la phil. gr.	London 1892 Payot Paris 1919
Diels, H.	Die Fragmente der Vorsokratiker	Weidmann Berlin 1906-10
De Vogel, C. J.	Greek Philosophy Vol. I : Thales to Plato	E. J. Brill Leiden 1950
Gigon, O.	Der Ursprung der griechischen Philosophie von Hesiod bis Parmenides	Schwabe Bern 1945
Ritter, H., Preller, L.	Historia Philosophiae Graecae Editio octava	Willmann Gotha 1898.

2. Sur Socrate :

Xenophon :	Opera omnia E. C. Marchant Bibl. Oxoniensis 5 Tomes Commentarii : T. 2, 1945	Oxonii : Typ. Clarendon 1946 - 50
	Mémoires sur Socrate E. Talbot 2 tomes 7e éd.	Hachette Paris 1910

3. Platon :

Texte :

Platonis Opera omnia, ed. C. F. Hermann Bibl. Teubneriana	Leipzig 1856 ff.
dans Scriptorum classicorum, ed. J. Burnet Bibl. Oxoniensis (5 vol)	Oxford 1900 ff.
dans Collection des Universités de France G. Budé (13 Tomes)[1]	Les Belles-Lettres Paris 1920-51
Oeuvres complètes trad. nouvelle et notes par L. Robin (2 vol.)	Bibl. de la Pléiade N. R. F. Paris 1942

Littérature :

Anderson, F. H.	Notes on Plato's Aesthetic	Philosophical Review New-York 1939 (48 : 65-70
Bidez, J.	Platon et l'Orient	Bulletin de l'Académie royale Bruxelles 1938 (24) 512-516.
Colin, G.	* Platon et la poésie	Rev. des Etudes grecques 1928 : 1-72
De Corte, M.	La question platonicienne	Rev. de Phil. 1938 (38): 501-31.
Diès, A.	* Autour de Platon 2 vol.	Beauchesne Paris 1927.

---

1. Les livres VII-XII des Lois manquent encore.

Diès, A.	La définition de l'Etre, et la nature des Idées dans le Sophiste de Platon	Alcan Paris 1933
Festugière, A. J.	* Contemplation et vie contemplative selon Platon	Vrin Paris 1950
Fouillée, A.	* La philosophie de Platon	Ladrange Paris 1869
Frutiger, P.	* Les mythes de Platon	Alcan Paris 1930
Goldschmidt, V.	Le paradigme dans la dialectique platonicienne	Presses univ. Paris 1947.
Grenet, P.	* Les origines de l'analogie philosophique dans les dialogues de Platon	Ed. Contemp. Boivin Paris 1948
Hartland-Swann, J.	Plato as Poet A critical interpretation	Philosophy 1951 I. 3-18 II. 131-41
Jaeger, W.	Platons Stellung im Aufbau der griechischen Bildung	Antike 1928 1. ff. 85. ff. 161. ff.
	* Paideia. Die Formung des griech. Menschen 3 Bde.	de Gruyter Berlin 1934-47
Kucharski, P.	La musique et la conception du réel dans le Philèbe	Rev. de France 1951 (76) 39-59.
Lachièze-Rey, P.	Les idées morales, politiques et sociales de Platon	Paris (sans date)
Lameere, J.	* Les concepts du Beau et de l'Art dans la doctrine platonicienne	Rev. d'histoire de la phil. et d'hist. gén. Lille 1938 (6) 1-28.
More, P. E.	Platonism	Princeton 1917
Moreau, J.	Réalisme et idéalisme chez Platon	Presses univ. Paris 1947.
Moretti-Costanzi, T.	L'estetica di Platone. Sua attualità	Arte e Storia Roma 1948.
Mourant, J. A.	* Plato and the Poets	The Thomist 1950 (13) 248-270.

Nehring, A.	Plato and the Theory of Language	Traditio III 1945 : 13-48
Perls, H.	L'art et la beauté vus par Platon. Quelques problèmes esth.	Skira Paris 1938
Raeder, H.	Platons philosophische Entwicklung	Leipzig 1905
Ritter, C.	Plato, sein Leben, seine Schriften, seine Lehre V. 1	Münich 1910
Robin, L.	La théorie platonicienne de l'amour	Alcan Paris 1933
Rodier, G.	Evolution de la Dialectique dans le système de Platon	Année phil. 1905 reproduit dans Ed. de phil. gr. 49-73.
Ross, W. D. Sir	Plato's Theory of Ideas	Clarendon Press Oxford 1951
Rüge, A.	Die Platonische Aesthetik	Halle 1932
Rutenberg, C. G.	The Doctrine of the Imitation of God in Plato	New-York King's Crown P. 1946
Schaerer, R.	* La question platonicienne	Secrétariat de l'Univ. Neuchâtel 1938
	* Dieu, l'homme et la vie d'après Platon	La Baconnière Neuchâtel 1944
Schuhl, P. M.	* Platon et l'art de son temps	Alcan Paris 1933
	Etudes sur la fabulation plat.	Presses univ. Paris 1947
Souilhé, J.	* Pour interpréter Platon	Archives de phil. 1923 Vol. 1 6-24
Taylor, A. E.	Plato. The Man and his Work	Methuen London 1927
Verdenius, W.	Platon et la poésie	Mnemosyne 1944 118 ff.
	Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation	Brill Leiden 1949

Vetter, W.	Die Musik im platonischen Staate	Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung Berlin 1935 (11) 306-20
Wahl, J.	Etudes sur le Parménide	Paris 1926
Wilamowitz-Moellendorf, U. v.	Plato	Weidemann Berlin 1919

4. Aristote :

Texte :

Aristotelis Opera Academia regia borusica 5 Bde		Reimer Berolini 1831-70
1. 2.	Ar. graece, Bekker, I	1831
3.	Ar. latine, variis	1831
4.	Scholia in Ar., Brandis, C. A.	1836
5.	Ar. fragmenta, Rose V. Scholiorium in Ar. supplementum, Usener H. Index ar., Bonitz H.	1870

Texte et traduction :

Physique :	H. Carteron (G. Budé) 2 vol.	Les Belles-Lettres Paris 1926-31
Ethique à Nicomaque	J. Voilquin	Garnier Paris 1950
Rhétorique et Poétique	J. Voilquin et J. Capelle	Garnier Paris 1944
Politique	J. Voilquin	Garnier Paris 1940

Traduction :

Organon	J. Tricot 6 vol.	Vrin Paris 1936-39
De la Génération et de la Corruption	J. Tricot	Vrin Paris 1934

Météorologie	J. Tricot	Vrin Paris 1941
De l'Ame	J. Tricot	Vrin Paris 1947
Métaphysique	J. Tricot 2 vol.	Vrin Paris 1940
Aristotle's Metaphysics	W. D. Ross 2 vol.	Clarendon Press London 1924 - 1948

Littérature :

Bénard, C.	* L'esthétique d'Aristote	Académie des Sciences morales et pol. 1887 : 667-689 854-879 1888 : 422-450 1889 : 893-906
Cathrein, V.	Der Zusammenhang der Klugheit und der sittlichen Tugenden nach Ar.	Scholastik 1931 : 75-83
Croissant, J.	* Aristote et les mystères	Bibliot. de la Fac. de Lettres Liège 1932
De Corte, M.	* Aristote et Plotin	Desclée de Brouwer Paris 1935
	La doctrine de l'intelligence chez Ar. Essai d'exégèse	Vrin Paris 1934
Defourny, M.	* Aristote et l'éducation	Ann. de l'Inst. sup. de Phil. Louvain 4, 1920 : 1-176
Festugière, A. J.	Aristote, Le Plaisir	Vrin Paris 1946
Gilbert, K. E.	Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle	Philosophical Review New-York 1936 (45) : 558-73
Gillet, M.	* Du fondement intellectuel de la morale d'après Ar.	LUF Alcan Fribourg Paris 1905

Groningen, B. A. van	Deux particularités de la définition aristotélicienne de la tragédie	Annuaire de l'Inst. de Philologie et de l'Hist. orientales Bruxelles 1937 (5) : 457-61
Mansion, A.	* Introduction à la physique aristotélicienne	Vrin Inst. sup . Paris Louvain 1945
	La physique arist. et la philosophie	Rev. Néo-scol. 1936 : 5-26
	La première doctrine de la substance selon Aristote	R. P. L. 1946 349-369
Meyer, H.	Natur und Kunst bei Aristoteles	Studien zur Gesch. und Kultur des Altertums X. Band 2. Heft Schöningen Paderborn 1919
Lalo, C.	* Aristote	Mélottée Paris 1922
Philippe, M. D.	La participation dans la philosophie d'Aristote	Rev. Thomiste 1949 (49) 154-277
Piat, C.	* Aristote	Alcan Paris 1903
Ravaisson, F.	Essai sur la métaphysique d'Aristote 2 vol.	Vrin Paris 1837
Régis, L. M.	* L'opinion selon Aristote	Vrin Paris 1935
Robin, L.	* Aristote	Presses univ. Paris 1944
Roland-Gosselin, B.	* Aristote, philosophe politique	Année théolog. 1943 : 504-519
Ross, W. D.	Aristotle	Methuen London 1923
	Aristote	Payot Paris 1930
Siegfried, W.	Untersuchung zur Staatslehre des Ar.	Schulthess Zürich 1942

Turmarkin, A.	Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Phil.	Museum Helvetic. 1945 (2) : 108-22
Werner, C.	Aristote et l'idéalisme platon.	Alcan Paris 1920

5. Plotin :

Texte :

Henry, P. Schwyzer, H. R.	Plotini Opera Tome 1 Ennéades I-III	Desclée De Brouwer Paris Les Edit. Univers. Bruxelles 1951
Henry, P.	Etudes plotiniennes : 1. Les Etats du texte de P. 2. Les manuscrits des Enn.	Paris Bruxelles 1938-1941

Texte et traduction :

Bréhier, E.	Ennéades 7 vol.	Les Belles-Lettres Paris 1924-1938

Littérature :

Becker, C.	* Plotin und das Problem der geistigen Aneignung	Berlin 1940 de Gruyter
Bidez, J.	* Porphyre, le philosophe néo-platonicien	van Goethem Gand Teubner Leipzig 1913
Brenning, E.	Die Lehre vom Schönen bei Plotin im Zusammenhang seines Systems dargestellt.	Göttingen 1864.
Carrière, G.	L'homme et la réalité chez Plotin	Rev. univ. Ottawa 1944/45 Section spéciale 14-14 : 86-113
	La κάθαρσις plotinienne	Divus Thomas P. 1951 (54) : 197-204
Cochez, J.	* Esthétique de Plotin	Rev. Néo-scol. 1913 : 294 - 338 431 - 454 1914 : 165 - 192

De Corte, M.	Plotin et la nuit de l'esprit	Etudes Carmél. 1938 (23) : 102-15
Drews, A.	Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung	Diederichs Jena 1907
Foucart, P.	Les mystères d'Eleusis	Picard Paris 1914
Gandillac, M. de	* La sagesse de Plotin	Hachette Paris 1952
Grabar, A.	* Plotin et les origines de l'esthétique médiévale	Cahiers archéol. 1945 (1) : 15-34
Heinemann, F.	* Forschungen über die plotinische Frage, Plotins Entwicklung und sein System	Meiner Leipzig 1921
Henry P.	Plotin et l'Occident	Louvain 1934
Horst, C.	Plotins Aesthetik Vorstudien zu einer Neuuntersuchung	Gotha 1905
Inge, W. R.	The Philosophy of Plotinus	London 1918
Krakowski, E.	L'esthétique de Plotin et son influence	de Boccard Paris 1929
Mansion, A.	Travaux sur l'oeuvre et la philosophie de Plotin	R. N. P. 1939 : 229-251
Mariën, A.	Etudes plotiniennes	R. P. L. 1948 (48) 85-96
Nebel, G.	Plotins Kategorien der Intelligiblen Welt Heidelberg Abhandlungen zur Phil. und ihrer Geschichte, hrsg. von H. Rickert und E. Hoffmann, Heft 18.	Tübingen 1929
Simon, J.	* Histoire de l'école d'Alexandrie 2 vol.	Joubert Paris 1843-45
Vacherot, E.	Histoire critique de l'école d'Alexandrie 3 vol.	Ladrange Paris 1844-46

TABLE DES MATIERES

	Pages
INTRODUCTION GENERALE	7 - 11
I. - AVANT PLATON	
a) Pythagore, Héraclite, Empédocle, Xénophane	13 - 15
b) Socrate de Xénophon	16 - 17
II. - PLATON	
Introduction	19 - 22
a) Place des beaux-arts	23 - 26
b) Doxomimétique-Mimétique savante	27 - 35
c) Degré de contemplation antérieure dévolue à l'artiste. Rôle privilégié de la beauté	36 - 39
Conclusion	40 - 41
III. - ARISTOTE	
Introduction	43 - 45
a) L'art imite la nature	46 - 53
b) Phénomène esthétique	54 - 57
c) Morale-Art ; Bonheur-Plaisir	58 - 63
Conclusion	64 -
IV. - PLOTIN	
Introduction	65 - 68
a) Beauté des trois hypostases, des astres, du monde sublunaire	69 - 72
b) Beauté des oeuvres d'art	73 - 78
c) Connaissance et contemplation du beau. Le philosophe, le musicien, l'amant	79 - 83
Conclusion	84 - 85
CONCLUSION GENERALE	87 - 90
BIBLIOGRAPHIE	91 -101
TABLE DES MATIERES	103